د. امتنان عثمان الصمادي

شعر سعدي يوسف

دراسة تحليلية





نشر بدعم من وزارة الثقافة

إهـــــــداء ٢٠١٤

الاستاذ الدكتور خالد عزب

جمهورية مصر العربية

د. امتنان عثمان الصمادي

شعر سعدي يوسف

دراسة تحليلية





نشر بدعم من وزارة الثقافة

شعر سعدي يوسف (دراسة تحليليّة) / دراسات أدبيّة
د. امتنان عثمان الصمادي / مؤلّفة من الأردن
الطبعة الأولى ، ٢٠٠١



المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، ساقية الجنزير ، بناية برج الكارلتون ،
ص.ب : ٥٤٦٠-١١ ، العنوان البرقي : موكيّالي ،
هاتفاكس : ٧٥١٤٣٨ / ٨٠٧٩٠١
التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمّان ، ص.ب : ٩١٥٧ ، هاتف ٥٦٠٥٤٣٢ ، هاتفاكس : ٥٦٨٥٥٠١
E-mail : mkayyali@nets.com.jo
تصميم الغلاف والإشراف الفنّي :
الصف الضوئي :
مطبعة الجامعة الأردنيّة / عمّان

رقم الإجازة المتسلسل لدى دائرة المطبوعات والنشر ٢٠٠١/٧/١٥٠٣
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبات والوثائق الوطنيّة ٢٠٠١/٧/١٥٤٣

نشر بدعم من
وزارة الثقافة / عمّان عاصمة للثقافة العربيّة لعام ٢٠٠٢
الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن وجهة نظر الجهة الداعمة .

شعر
سعدي يوسف
دراسة تحليلية

إهداء

إلى

من جعل من درجة الدكتوراة

مناًلا سهلاً

وسلّماً يرتقى

زوجي واصل العبادي

إلى

- نبض القلب... شوقي وشادي وإيمان

- من استقرت بدعائها حروف الكتاب أمي

- المثل الأعلى والمعين الذي لا ينضب، أخي عامر

المحتويات

الصفحة

الصفحة

الصفحة

المقدمة

العالم الشعري عند سعدي يوسف لا يفتح أبوابه بسهولة للقارئ والدارس معاً . فالمغامرة الشكلية التجريبية ، وبخاصة في المراحل المتأخرة من شعره ، يمكن أن تصدّ الدارس الّذي يطلب الراحة ، والقارئ الذي ينشد متعة جمالية غير مؤجلة . إنه عالم ملتبس ومليء بالمفارقات حين يؤخذ مرة واحدة في جملته . فهو يفصح أحياناً عن خطاب أيدولوجي صارخ ، يتاخم لغة البيان السياسي ، وأحياناً أخرى يكاد أن ينغلق داخل رموزه ، فيحيل على ذاته ويكفّ عن التعدّي إلى مرجع خارجي مشترك . بكسر العاديّ المألوف حتى نقول إنه قطع نهائياً مع الذاكرة الدلالية العامة للغة ، ثم يغرق في العاديّ المألوف حتى نتساءل عن مكان الشعرية .

يلتقط التفاصيل من مشاهد الحياة اليومية بخبرة مصور فوتوغرافي لا يطلب غير تجميد المشهد ولحظته أملاً في مراجعته واستنطاقه في وقت تالٍ ، ثم يخرج منها إلى الذهني المجرد مستدعياً ذخيرته الثقافية الخالصة . يحاور الرموز المحلية والشعبية في مقهى مهجور ، وما يلبث أن يسقط الفواصل الجغرافية والثقافية بينها وبين رموز مستعارة من ثقافات ومدن أخرى بعيدة . يتوزع بين النخلة المنتصبة على ضفاف دجلة بكل حضورها الحسيّ والوجداني ، وبين الأفكار القادمة من الكتب الأجنبية المصفوفة على منضدة في غرفة صغيرة منعزلة . يلغي الحدود بين الحواس حتى نرى لون الصوت ونسمع صوت اللون .

يوظف القيم والأشكال البصرية على الصفحة حتى تتداخل سيمياء الفنون التشكيلية وسيمياء الفن الشعري . يفجع أصوليي الواقعية الاشتراكية بشكلانية منغلقة ، مثلما يفجع أصوليي الشكلانية النضومية بواقعيّة توشك أن تكون مبتذلة . وبذلك كله يستعصي على التصنيف ، ويتماهي تجواله في المدن مع تجواله في الأشكال المتنافرة .ولعل هذا ما أراده .

ولعل هذا أيضاً ما جعل الباحثين ينصرفون عن دراسة شعره بالقدر الذي يتناسب مع غزارة إنتاجه . إلا أن الدكتورة امتنان الصمادي قد أخذت على نفسها هذه المهمة الصعبة حين اختارته موضوعاً لهذه الدراسة التي استحقت بها درجة الدكتوراه في الأدب العربي . وقد استعانت على طريقها الشائك بعناصر من الأسلوبية الحديثة .

وتجنبت الوقوع فيما تقع فيه الدراسات النقدية التقليدية من الوصف الانطباعي أو الانشغال بالمضامين والرسائل السياسية على حساب النظر في البنى والأشكال . ولكنها في الوقت نفسه لم تختزل النصّ الشعري إلى جداول ومخططات شكليّة لا تفصح عن رؤية

ولا تشف عن رسالة ، كما يقع من بعض غلاة البنيويين . ففي مقاربة «الشيفرة» الأدبية والشعرية يتقدم السؤال عن كيفية التشكيل على السؤال عما يريد الشاعر قوله .ولكن هذا لا ينبغي له أن يفضي إلى التعامل مع لغة النص بوصفها مادة صماء ليس لها قيمة إيصالية : وجدانية ومعرفية معاً . كما حاولت الباحثة جهدها أن تتجاوز ثنائية النصّ والسياق ، وهي إشكالية ينقسم فيها النقاد المحدثون .

ومن جهة أخرى اجتهدت الباحثة في أن تفرق بين النظر في عناصر «الشيفرة » الشعرية العامة ، في بعدها الموضوعي ، كما تمثلت في النصوص ، وبين القراءة التأويلية في بعدها الذاتي . وإذا كانت العملية النقدية لا تستوي إلا بالجمع بين النشاط التأويلي وإصدار الأحكام ، فقد نجت الباحثة ، في تقديري ، من مأزق الانحياز المسبق والمطلق إلى الشاعر ، موضوع الدراسة ، أو الانحياز ضده . وكل ذلك أضفى على البحث قيمة علمية ، نؤمل أن يفيد منها الدارسون .

د . وليد سيف
الجامعة الأردنية
٢٠٠١/٤/٢

مقدمة الكتاب

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على خير المرسلين ،سيدنا محمد عليه أفضل الصلاة والتسليم ، وبعد ،

فهذالكتاب محاولة لدراسة شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية . وتعود صلتي بالموضوع منذ مرحلة الدراسات العليا ، إذ كنت طلبت من أستاذي الدكتور إبراهيم السعافين أن تكون أطروحتي في مرحلة الدكتوراه في دراسة الشعر المعاصر ،بعد أن تعرضت لدراسة النثر في مرحلة الماجستير . وذلك لتشكيل نوع من شمولية الدراسة النقدية لمن يرغب بأن يضع قدميه على طريق النقد للأدب الحديث بشقيه الشعري والنثري . وكان أن طرح عليّ اسم سعدي يوسف بوصفه شاعراً عراقياً يمثل مرحلة ما بعد جيل الرواد .فاستوقفني الاسم بشيءٍ من الاستهجان لعدم معرفتي بهذا الشاعر ، إلا أن الفضل يعود لأستاذي إبراهيم السعافين في تشجيعي على الاستمرار في هذا البحث للتعرف على شاعر لم يأخذ حقه من الدراسة ، وعلى نتاجه الغزير من خلال دراسته دراسة تحليلية .

ولم تكن المهمة سهلة فالبحث عن ما يميز هذا الشاعر عن غيره من الشعراء ، وعن ما يميز شعره عن غيره أمر ليس بالهين ، وبخاصة إذا عرفنا أنه واجهتني صعوبات عدة منها : الرغبة بتقديم دراسة جادة ترسم الملامح الفنية لشاعر غزير الإنتاج لم يدرس –في حدود علمي – والسبب الآخر أن سعدي يوسف يذهب بعيداً في شعره فيراوغ مع مطلق التجريب ، عدا قلة الدراسات السابقة التي حظيت بدراسة هذا الشاعر ،إذ صدرت بعض الدراسات منها : دراسة شاكر النابلسي بعنوان «قامات النخيل» تناولت إنتاج سعدي يوسف حتى مرحلة الثمانينيات .وتعرض طراد الكبيسي في فصل من كتابه «شجر الغابة الحجري » لبعض الجوانب الفنية في أعماله .وكذلك محمد الجزائري في فصل من كتابه «ويكون التجاوز» . وغير ذلك كان عبارة عن مقالات صحفية ودراسات قصيرة تناولت بعض قصائده بالتحليل دون ربطها بالمنظور العام لإنتاج سعدي يوسف وتطوره .

كان ذلك مما دفعني وأثار حماسي للبحث في أعمال شاعر يبدو للوهلة الأولى أنه مغمور لسببين : شح الدراسات كما بينت سابقاً ، وموقفه الأيديولوجي الذي لم يتخل عنه إلى يومنا هذا .

ولما كانت الدراسة التحليلية تستدعي أبعاد النص الشعري واستقراء المجموعات (الست

والعشرين) جميعها من كل الجوانب ، فقد ارتأيت أن أفيد من غير منهج ، وبخاصة إذا عرفنا أنه شاعر تجريبي ، وذلك أن منهجاً واحداً -في ما أعتقد- قاصر عن الإحاطة بهذه الدراسة الشاملة . وكان أن أكرمني الله بأن قيض لي أستاذي الدكتور وليد سيف ،فله في دفعي لاستقراء المناهج النقدية كل الفضل ،فساعدني على استنطاق النصوص من خلال الإفادة من المناهج الأسلوبية ، كما أفدتُ من معطيات علم النفس والمنهج التاريخي وغيرها من المناهج السياقية وغير السياقية .

واستعنت على التحليل والتطبيق بمقدمات نظرية موجزة لكل مبحث من المباحث ، فاعتمدت استقراء أهم الدراسات السابقة ،محاولة التوفيق بين الآراء النظرية والآراء التي خلصت إليها ما أمكنني ذلك .

ولما كانت هذه الدراسة شاملة بمفهومها التحليلي لشعره ،وبسبب غزارة الإنتاج الشعري لشاعر مطلق التجريب ، كان لا بد من التكثيف والاختزال .ولا بد من بيان الهيكل التنظيمي الذي قامت عليه الدراسة .إذ تتكون من تمهيد وأربعة فصول وخاتمة .

لقد سبق التمهيد الفصول الأربعة ، وتناولت فيه ترجمة حياة سعدي يوسف (مولده ونشأته وأهم العوامل التي ساهمت في تكوين ثقافته)ثم تعرضت لآثاره الشعرية وركزت على الجوانب التي تخدم دراستي في حياته ، وتعرضت لآرائه النقدية ورؤيته الفكرية وبخاصة في ما يتعلق بموقفه من الحزب الشيوعي وموقفه من الحرية والشعر وغيرها .

ثم درست في الفصل الأول بناء القصيدة فرصدت الطرق الفنية لتشكيل القصيدة من خلال تقسيمها إلى بناء خارجي وفيه تعرضت للبناء التوقيعي والمقطعي والقيم البصرية والبناء الكلي للقصيدة . وبناء داخلي تجلت فيه العناصر الدرامية من سرد قصصي ومونولوج وحوار وتعدد الأصوات . واشتمل هذا الفصل على دراسة القناع الذي تمثل بشخصية مبتدعة هي (الأخضربن يوسف) ، ودراسة بنية القصيدة القصيرة التي كانت واسعة الانتشار في أعماله .

وحاولت في الفصل الثاني دراسة الصورة الشعرية من خلال التعرف إلى أهم مصادرها ، ودراسة أنماط بنائها . ففرقت بين أنماط الصورة المفردة ثم وضحت مفهوم الصورة المركبة وطريقة بنائها من خلال أساليب عدة منها : التوليد والتراكم والمفارقة التصويرية والصورة اللونية والمعادل الموضوعي . والصورة الكلية ، مبينة دورها الدلالي والجمالي الخاص ، فتناولت أبرز أنماطها كالسريالية والانتشارية ، والمشهد (اللقطة السينمائية والتفاصيل والتشكيلية) .

أما الفصل الثالث فقد عمدت فيه دراسة اللغة فأبرزت معجمه الشعري المنتظم من خلال لغة الحياة اليومية وما تشتمل عليه من ألفاظ عامية وألفاظ حضارة . ثم عرضت للحقول الدلالية بشيء من التفصيل في حقل اللون ، والشجر والنبات ، والماء ، والحيوان ، والضياء والعتمة ، والسفر . ثم أوليت عناية خاصة بجملة من الظواهر الأسلوبية التي برزت في شعر سعدي يوسف وكان أهمها : التكرار وتناولت منه تكرار الحرف والألفاظ والعبارات ،والحذف وبينت القيمة الأسلوبية للمزاوجات المجازية ، وبينت أسلوبية دمج المفردة الأجنبية ضمن النص الشعري العربي . وتناولت في هذا الفصل التناص فعرضت إلى طبيعة العلاقة التي تربط النص الحاضر بالنصوص الغائبة عنه المتوزعة في نصوص تراثية وأسطورية وأدبية .

أما الفصل الرابع فيدور حول الإيقاع إذ درست الإيقاع الخارجي وما فيه من تشكيل موسيقي للأوزان . والإيقاع الداخلي ، فأوليت عناية خاصة بتكرار الأصوات والقافية الداخلية والتجنيس والتناظر ثم بينت دورها المتكامل في خلق النموذج الشعري المناسب للحالة النفسية . ودرست أبرز الظواهر الإيقاعية التي تتمثل بمزج الأوزان والتدوير ، وألمحت إلى ظاهرة التوتر الموسيقي .

وجاءت الخاتمة لتلخص ما توصلت إليه من نتائج لعلها تفتح آفاقاً جديدة لدارس آخر يكمل ما لم يتم من الدراسة ،ويتوسع في بعض المباحث التي اتسمت بالاختزال .

أما مصادر الدراسة فقد تنوعت تبعاً لتنوع القضايا المدروسة ، وكانت أعمال الشاعر الشعرية المنهل الرئيس الذي استقيت منه مادة الدراسة . وأود الإشارة إلى أنني سلكت مسلكاً – لأغراض التسهيل على القارىء – بأن اعتمدت توثيق المصادر الشعرية في نهاية كل مقطع شعري ، فأشرت إلى المجلد الأول برقم ١ والثاني برقم ٢ والثالث برقم ٣ ثم أتبعتها بشرطة تفصل بين رقم المجلد والصفحة . وأشرت كذلك إلى ديوان قصائد ساذجة بالحرف (ق)وديوان حانة القرد المفكر بالحرف (ح) ثم أبتعتهما برقم الصفحة بمحاذاة السطر الشعري الأخير في كل استشهاد . ونظراً لشيوع ظاهرة التدوير اضطررت في بعض الأحيان إلى اجتزاء النصوص الشعرية حتى لا نقع في الإطالة المملة ، فقصرت الشاهد على الأسطر الدالة في السياق المناسب .

وكان للكثير من كتب النقد والدراسات الحديثة التي تناولت الشعر العربي المعاصر دور فاعل ساعدني في استجلاء الصورة حول التنظير لقضايا الشعر المعاصر ، كما استعنت بالدوريات المحكمة وأبرزها مجلة فصول ، و كتابات معاصرة ، وعالم الفكر ، وإبداع ،

والأقلام ، والآداب وغيرها .

وبعد ، فلقد حاولت إنجاز دراسة شاملة لأعمال سعدي يوسف الشعرية . ولا يمكن ادعاء شيء آخر غير بذل الجهد ومحاولة البحث ، وحسبي أنني بذلت فيها ما استطعت من جهد .

والله ولـي التوفيـق

د . امتنان الصمادي
٢٠٠٠/١١/٥

التمهيـد
حياته ورؤيته الفكرية

في مدينة البقيع إحدى ضواحي البصرة ولد الشاعر سعدي يوسف عام ١٩٣٤ وتعلم في المسجد السنّي نصوص القرآن والحديث ، ودرس رسائل إخوان الصفا وغيرها من المصادر التراثية .

توفي والده وهو صغير ، وتكفله أخوه الأكبر بالرعاية . عاش طفولته في قرية البقيع ، الملاصقة لجيكور (قرية السياب) ، ودرس الابتدائية في قرية أبي الخصيب ، والثانوية في البصرة ، ثم انتقل إلى بغداد وحصل على ليسانس الآداب عام ١٩٥٤ . تزوج مرتين وله من الأبناء والبنات ثلاثة : وحيد وقد توفي عام ١٩٩٧ ،ومريم ، وشيراز (١)

كتب الشعر وهو في سن الرابعة عشرة من عمره ، وبدأ ينشر أعماله مطلع الخمسينيات ، فكان (القرصان) أول ديوان يصدر له عام ١٩٥٢ ، إلا أنه لم يبرز صوتاً شعرياً متميزاً إلا في الستينيات .

وأخذ سعدي رغم موهبته المثيرة للانتباه في وقت مبكر يحاذي قصيدة الرواد فكان تأثير السياب والبياتي واضحاً في مجموعاته الأولى : «القرصان » ، «أغنيات ليست للآخرين» ، «٥١ قصيدة» .

وعن ذلك يقول : « إن السياب مرجعية شعرية لي ، وما زلت أعتبره معلمي في الشعر فعلاً» (٢) كيف لا ولهما مرجعية واحدة تتحدد بالأرض والبيئة ، وذلك بحكم تجاور القريتين ، إذ عاشا معاً وترعرعا ، وتزاملا ، وانتظما في الحركة الحزبية معاً .

انتمى سعدي يوسف للحزب الشيوعي وهو في الخامسة عشرة ، إذ وجدت الشيوعية في شعراء الأربعينيات والخمسينيات المحرومين والفقراء والمقموعين أرضاً خصبة لأفكارها ، فلعبت دوراً كبيراً في فكره وإنتاجه الشعري ، فحرص على التعبير عن انتمائه الحزبي من خلال ما أكده من إعجاب بشخصيات ماركسية ثورية ومنتمية للحزب الشيوعي مثل لينين وأنطونيو بيريز ، وغيرهما .

---

(١) بيان الصفدي ، مقابلة أدبية مع الشاعر ، م .الآداب ،ع١١ ،س٢٧ ،١٩٧٩ ،ص١٢

(٢) مقابلة شخصية أجرتها الباحثة مع الشاعر ، عمان ، الجمعة ٩٩/٥/٢٨

وظل منتمياً لمبادىء الشيوعية إلى يومنا هذا ، ويقول في ذلك «ما زلت أعتبر الشيوعية هي الحلم الأبهى للإنسان وذلك لاعتبارات في صميم الحلم نفسه : المساواة ، والجمال ، والحرية »[١] ، محتملاً في سبيله السجن والمنفى والملاحقة . ويرى أن الثوابت النظرية باقية في الماركسية بوصفها فلسفة لا دليلاً للعمل الحزبي ، وهو بهذا ،كما يشير في المقابلة نفسها ، ضد غلبة نموذج أيديولوجي على آخر ، وضد ممارسات الشيوعية التي ترى في حل إشكالية القومية بأن تباد قوميات من أجل إحياء قومية ، وضد التسلط بجميع أشكاله ، لذا فقد عبر عن ارتياحه لانهيار الاتحاد السوفياتي الذي يرى أنه كان وراء إجهاض التجارب الاشتراكية ،مستخدماً الجيش الأحمر ، وبخاصة في عدن أكبر معتقل عربي اشتراكي .

ويعدّ انضمامه للحزب الشيوعي سبباً في النقمة التي حلت عليه متخذة أشكالاً عدة كان أبرزها : حكم الإعدام عام ١٩٦٣ الذي نجا منه بأعجوبة ، وعمليات الملاحقة والمطاردة التي يتعرض لها من منفى إلى آخر ، إلا إنه وعلى الرغم من ذلك بات يرى رحلة المنافي التي بدأها منذ عام ١٩٥٧ حتى يومنا هذا ، رؤية إيجابية ، فأصبحت الرحلة هي الحياة الطبيعية له . وتخلص من شعور البكائية الذي ينتاب المنفيين ، وساعدته في التحرر من رتابة المشهد وأسر الموضوع الواحد في شعره ،لذا لم يعد الوطن يمثل له أرضاً فحسب ، وإنما الوطن الذي ينتمي إليه هو ملكوت الحرية ، على حد تعبيره ، حتى أصبح المنفى بصورة من الصور اختياراً قادراً على تحقيق الحرية في مسيرته الشعرية .

وقد تمثلت حركة النفي في مراحل ثلاث : الأولى إلى الكويت عام ١٩٥٧ بحثاً عن عمل ، والثانية كانت إلى الجزائر وامتدت منذ ٦٤ حتى ١٩٧١ ووصف إقامته فيها بأنها فترة الاستقرار الوحيدة في حياته[٢] وكان يتخلل هاتين المرحلتين العودة إلى العراق بين الحين والآخر .[٣]

أما الهجرة الثالثة والأخيرة فقد امتدت منذ ١٩٨٠ حتى يومنا هذا ، أقام خلالها في مدن كثيرة ، فاستقر في عدن وعاش فيها تجربة تفكيك المنظومة الاشتراكية ، وانتقل إلى بيروت التي حمل فيها السلاح عام ٨٢ جنباً إلى جنب مع رجالات الثورة الفلسطينية ، باعتبارها ثورة للحصول على الحرية ، وعاش في باريس التي وصف إقامته فيها بأنها العزلة

(١) فاروق عبد القادر ، مقابلة شخصية ، روز اليوسف ٩٣/١١/١٥ ع ٣٤١٤ ،ص٦١

(٢) بندر عبدالحميد ، وجه القصيدة الجديدة ، م . الموقف الأدبي ،ع ٦٥-١٩٧٦،٦٦ ، ص٢٩

(٣) شاكر النابلسي ، قامات النخيل ، ص٤٩

المقدسة ، ومن ثم دمشق ، وموسكو ، والقاهرة ، ولينينغراد ، وقبرص ، وأديس أبابا ، وأخيراً حطت رحاله في عمان .

تقلب سعدي في وظائف عدة فعمل مدرساً في العراق والجزائر وعمل في وزارة الثقافة في بغداد ومستشاراً إعلامياً وثقافياً في عدن (١٩٨٢-١٩٨٦) ، ورئيس تحرير لعدد من المجلات منها : المدى الدمشقية(١٩٩٣-١٩٩٦) ، والموقف الأدبي (٨١-١٩٨٢) وعمل مستشار تحرير في المجلات : لوتس ، الفكر الديموقراطي ومواقف (١٩٨٦-١٩٨٩) .(١)

ونظراً لتميز أعماله الإبداعية فقد حصل على مجموعة جوائز منها : جائزة عرار لعام ١٩٨٧ ، وجائزة السنة الإيطالية للشعر لعام ١٩٩١ ، وجائزة سلطان العويس الثقافية لعام ١٩٩٢ .

ويمتاز سعدي بغزارة الإنتاج فوصل إنتاجه إلى ما يقارب الألفين وثلاثمائة صفحة شعرية مقسمة إلى ست وعشرين مجموعة موزعة في ثلاثة مجلدات ، فعاش في هذه الدواوين تجربة الكتابة الأولى المشحونة بالغزل وعنفوان الشباب في ديوانيه الأول والثاني (القرصان ، وأغنيات ليست للآخرين) ويمكن تسميتها بالمرحلة الكلاسيكية المعتمدة على القالب العمودي . كما عاش تجربة الدفاع عن الحرية السياسية والحزبية في دواوينه (٥١ قصيدة ، والنجم والرماد ، وقصائد مرئية) بوصفه شاعراً ثورياً يدافع عن المناضلين أينما كانوا . وعاش مرحلة التغني بالوطن من ديارالغربة في دواوينه : (بعيداً عن السماءالأولى ١٩٧٠ ، ونهايات الشمال الإفريقي ، والأخضر بن يوسف ومشاغله ، وتحت جدارية فائق حسن ، والليالي كلها ، وكيف كتب الأخضر بن يوسف ، والساعة الأخيرة ١٩٧٧) .

وتجلى سعدي يوسف شاعراً ثورياً مناضلاً في حركة التحرير الفلسطينية في ست دواوين بدأها في «قصائد أقل صمتاً»عام ١٩٧٩ وأنهاها بديوان «الينبوع» عام ١٩٨٧ . ثم كانت المرحلة الباريسية التي برز فيها شاعراً رقيقاً متأملاً للوجود والحياة مهتماً بالمظاهر الطبيعية واليومي المألوف في دواوينه المتبقية ابتداءً من «محاولات» وانتهاءً بـ«حانة القرد المفكر»عام ١٩٩٧ .

ويطمح إلى إصدار مجلد رابع حتى يكون بذلك بلغ ما بلغه البحتري من حيث غزارة الإنتاج ، على حد قوله (٢) ، فهو مهتم جداً بالاستمرار في صلته بالفن إلى ما شاء الله .

(١) مقابلة الباحثة مع زوجة الشاعر (د . فتحية السعودي) ، عمان ١٩٩٩/٧/١ .

(٢) مقابلة شخصية عمان ١٩٩٩/٥/٢٨

ولربما يمكنه المجلد الرابع من الإمساك بالقصيدة التي ترضي طموحه الفني على حدّ تعبيره .

ومع أن الدراسة سوف تنصب على أعماله الشعرية فقط ، إلا أنه لا بد من الإشارة إلى تنوع تجربته الإبداعية ، التي كانت سبباً في غزارة الإنتاج وقدرته على متابعة مسيرته الأدبية حتى الآن ، فقد كتب إضافة إلى الشعر مسرحيات شعرية ، ومجموعة قصصية ورواية ونصوصاً متفرقة ، ومذكرات . وهو منذ ما يقارب الخمسة عقود ، مطلق التجريب لا يكرر نفسه في أعماله ،وقد سعى في محاولات جادة لمسرحة القصيدة .ويقول في ذلك «المسرح بالنسبة للشعر العربي الحديث ليس حلماً ، إنما يبحث عن المسرح الحلم »(١) .

وقد ساعده في تنوع تجربته الأدبية تنوع مصادره الشعرية القديمة والحديثة ، فمنذ صغره كان قارئاً نهماً ، اهتم بدراسة علوم اللغة وعلم النفس والاجتماع ، والفلسفة ، ونظريات الأدب ، كما أفاد من المصادر الشعرية القديمة ، وبالأخص دواوين الشعر الجاهلي وتحديداً شعر امرىء القيس ،لذا نراه في أكثر من محفل يردّ مرجعيته الشعرية إلى قوتها الجاهلية ، فأخذ على عاتقه حمل رسالة امرىءالقيس في الحرية واللغة والقيم ، والعلاقة بالطبيعة ، ومحسوسيته للحياة اليومية والمكان ، وظهرأثرذلك في شعره من حيث اهتمامه بالمكان واليومي المألوف للحياة المعاصرة . ومن المعاصرين تأثر بالسياب من العراق وإلياس أبي شبكة من لبنان ومحمود حسن إسماعيل من مصر .

ولا يفوتنا أن نذكر انفتاحه على العالم الواسع بحكم تجربته السياسية وتنقلاته المستمرة فقد أسهم ذلك في تشكيل ثقافته ورؤيته الشعرية ، ونذكر تأثره بالشعر التركي ، والإسباني ، واليوناني ، والإيطالي ، والفرنسي والياباني ، وترجم إلى العربية العديد من الروايات والنصوص وأعمالاً شعرية لشعراء عالميين من أبرزهم : قسطنطين كافافي ، ويانيس ريتسوس اليونانيين ، ووالت ويتمان الأمريكي ، ولوركا الإسباني ، وأونغاريتي الإيطالي ، والشاعرة اليابانية أونونوكوماشي ، وفاسكوبوبا وغيرهم .

ويقول عن سبب ترجمته لهؤلاء :«إنني حاولت تقليد لوركا ، فتعلمت الغنائية الآسرة ، ومن وولت ويتمان تعلمت القصيدة الحرة ، ومن كافافي تعلمت إعادة قراءة التاريخ . ولعبة الكلمات من فاسكوبوبا ، وأنا أتعلم الآن من الشعر الياباني»(٢) .

وتتحدد مواقف الشاعر الفكرية من خلال رؤيته للقضايا الاجتماعية والسياسية

---

(١) محمد الجزائري ، ويكون التجاوز ، ص٣٦٣

(٢) مقابلة شخصية عمان ١٩٩٩/٥/٢٨

والإنسانية والوجودية ، فيرى ضرورة النضال من أجل تحقيق حرية الإنسان . واتسعت رؤيته لكي تستوعب قضايا التحرر العربي وفي مقدمتها القضية الفلسطينية والثورة الجزائرية ، كما يرى ضرورة الثورة على الظلم بجميع أشكاله ، فقد تجسد موقفه من الظلم عندما حرمه نظام الحكم السائد في العراق من متابعة تعليمه في قسم الدراسات العليا نظراً لمواقفه الأيديولوجية المناهضة للنظام السياسي .

أما عن موقفه من الظواهر الأدبية ، فيرى أن مشكلة الشعر تكمن في انقطاع علاقته بالحياة فعلياً ، وتحديداً بعد مرحلة الشعر الجاهلي ، حتى إن القصيدة أصبحت -حسب اعتقاده- تتعامل مع المفاهيم ومجازات الطلل والناقة والظبي بشكلها المجرد ، وما عادت تتعامل مع الأسماء والأشياء بوصفها ذات علاقة بالحياة نفسها[١] . ويتحدد موقفه من الشعر بأن الفن لا يدع الأمور تتمتع برخاء طبيعتها ، لذا فهو يسعى لأن يغير من تلك الطبيعة فيخلط الأشياء ويشوشها صابّاً اهتمامه على المشهد اليومي بتفاصيله الدقيقة في محاولة لإعادة تركيبه ، وأخذ يتحرك بالمألوف من الأشياء يهضمها ثم يولد منها شعراً .

ولعل من أسباب نزوعه نحو المحسوس تعدد مواهبه الفنية وإتقانه لفن الرسم ، والتصوير الفوتوغرافي ، فجاءت تجربته الشعرية مشبعة بموسيقى المكان والزمان والذات ، حتى إن قصائده علاوة على أنها تقرأ فهي «تسمع وترى»[٢] ، لما لتوظيف الفنون بمختلف أنماطها من موسيقى ورسم ومسرح وسينما ، من أثر واضح على تجربته الشعرية كما سنلاحظ لاحقاً .

ويسعى سعدي إلى البقاء في حركية فنية دائمة نحو التجريب ، حتى إنه حين شعر بالاستقرار الفني على مدار الأربع مجموعات الأخيرة (محاولات ، قصائد باريس ، جنة المنسيات ، والوحيد يستيقظ) عمل على هدم هذا الاستقرار في مجموعتيه الأخيرتين «قصائد ساذجة» ١٩٩٦ ، و«حانة القرد المفكر» من حيث الاهتمام بالتفاصيل وحشد جملة من الغرائب وتداخل الإيقاع الموسيقي مع التشكيل البصري ، كما يمثله المقطع الآتي :

اتئد
واهدأ الآن
وانظر إلى مطر الياسمينة أبيضَ
وانظر إلى الظل

(١) مقابلة شخصية مع الشاعر

(٢) محمد الجزائري ، ويكون التجاوز ، ص٣٤٧

وسعدي يوسف شاعر حياة ومؤرخ للحظة التوتر فيها ، كما أن المواضيع لديه لا تنتهي ما دام يؤمن برسالة الشعر التي ترى أن الإنسان أثمن رأس مال ، فدعا إلى تمجيده والعمل من أجل سعادته أينما كان . وكما ارتبط النضال الثوري عنده بما كان يجري في فلسطين والجزائر ، ارتبط كذلك بما كان يجري في غواتيمالا وكوبا وغيرهما ، فطالب بالعدالة وأدان الاستغلال والاضطهاد والحكم الرجعي المتحالف مع الاستعمار في كل أنحاء العالم .

ومما يظهر لنا موقفه من حركة الشعر وتطوره بعض آرائه النقدية عندما أثيرت قضية الشعر الحر وعلاقته بالغموض ، إذ انبرى للقول بضرورة البحث عن أشكال شعرية ذات مستوى فني عالٍ تحت إطار الشعر الحر بمفهومه المتجدد الذي قد يؤدي إلى شكل شعري أكثر تحرراً كما هوالحالُ في قصيدة النثر ، وليس كما يشاع من ترجمات رديئة عن الفرنسية تشوه حقيقة قصيدة النثر .

وتجدر الإشارة إلى أنه بحماسه للتجديد في الشعر لا ينتقص من قيمة الشعر العمودي ، وقد سجلت له مواقف انبرى فيها للدفاع عن القصيدة العمودية وبخاصة في الفترة ما قبل الستينيات ، فيقول «حقاً إن الشعراء البارزين كانوا على مستوى لائق في شعر العمود مما أمد شعرهم برصانة في اللغة ومتانة في الأسلوب»(١) .

أما عن موقفه من اللغة العربيةفهو يرى ضرورة التشبث بها ومقاومة الاقتلاع من الجذور ، وذلك بالاحتفاءبها والدفاع عنها لأنها سبيل الوحدة والتحرر ، فيقول في افتتاحيته لمجلة المدى الدمشقية «وهاجسي المسكون به منذ زمن هو أن اللغة العربية جدارنا الأخير ، لكن التشبث باللغة ليس حماسة وموعظة إنه عملية عميقة وصعبة»(٢) .

لقد كان سعدي في عطائه الشعري خلال العقود الخمسة السابقة صوتاً مدافعاً عن حرية الإنسان أينما كان ،الا أنه لم يحظ بدراسات نقدية جادة وعميقة كما حظي بها رفاق دربه : السياب والبياتي ، باستثناء دراسات لاتتجاوز عدد الأصابع منها : ما قدمه صديقاه طراد الكبيسي في كتابه «شجر الغابة الحجري» بعنوان «سعدي يوسف الشاعر الذي رأى» ، تناول فيه الحديث عن سيرة سعدي يوسف الشعرية في السبعينيات . ومحمد الجزائري في كتابه «ويكون التجاوز» فقدم دراسة بعنوان «سعدي يوسف الحضور الواعي للشاعر» تناول

---

(١) طراد الكبيسي ، شجر الغابة الحجري ، ص١٥٤

(٢) سعدي يوسف ،لغة مغايرة ، م . المدى ، ع ٣ ــ ٤ . س ١ . ١٩٩٣ ص ٢

فيها خصائص شعر سعدي للمرحلة نفسها بصورة عمومية . كما تصدت بعض الدراسات المتوزعة ضمن عدد من الدوريات لدراسة خصائص قصائد سعدي الشعرية من خلال تناول قصائد محددة ، أو دراسة أعمال ديوان من دواوينه ، منها : دراسة بنيوية لقصيدة «تحت جدارية فائق حسن» ضمن كتاب يمنى العيد «في معرفة النص » ، وكذلك دراسة فريال غزول لديوان «قصائد أقل صمتاً» في مجلة فصول ، ودراسة محمد لطفي اليوسفي لقصيدة «أوراق من ملف المهدي بن بركة» في كتابه «بنية الشعر العربي المعاصر» تناول فيها النمط البنائي للقصيدة ، ودراسة صلاح فضل في كتابه «أساليب الشعرية » لقصيدة «الورقة» بينّ من خلالها تميزه في التشكيل الفني للنص والرؤية الشعرية . هذا بالإضافة إلى بعض اللقاءات الصحفية هنا وهناك .

ولربما تعود أسباب قلة الدراسات إلى ضعف علاقاته مع النقاد مما أدى إلى إحجام النقاد والناشرين عن متابعة إصداراته والتعرض لها بالتحليل والنقد ، ويشير في هذا المضمار إلى أن مسألة اهتمام النقاد به مسألة غير مهمة ، كما أنه غير مقتنع بوجود نقاد حقيقيين[١] ،ولربما يعود هذا إلى طبيعة شخصيته الصادقة مع ذاتها والآخرين ، فلم يسع يوماً إلى كسب منافع ذاتية ، ولم يكن بوقاً لأحد من الحكـــام ، وبخاصة إذا عرفنا أن تاريخه الشعري يكاد يخلو من المديح أو الهجاء .

وسنحرص على إيراد مقتطفات من آراء بعض الدارسين والنقاد في شعر سعدي يوسف ،وموقعه من حركة الحداثة الشعرية : وصف أدونيس شعر سعدي بأنه : «سفر دائم في الداخل والخارج من أجل استحضار عالم جديد ما يزال عصياً على الحضور» .[٢]

وكذلك قال أحمد عبدالمعطي حجازي « سعدي يوسف صوت فريد جامع فيه خلاصة من سبقوه وهو مع ذلك طليعة لمن أتوا بعده»[٣] .

وتقول فريال غزول «قديكون سعدي يوسف شاعراً غير معروف عند الجماهير العريضة في الوطن العربي خارج العراق ، إلا أن قصائده تقرأ وتتابع من قبل المتذوقين للشعر والمتحمسين للجديد ، فهو شاعر يقرأه الشعراء» .[٤] ويقول كمال أبو ديب« لقد أسهم شعر أدونيس وسعدي يوسف على وجه الخصوص ،في تشكيل بنية معرفية جسدت تحولات

(١) بيان الصفدي ، مقابلة مع الشاعر ، ص ١٤ .

(٢) نقلاً عن فريال غزول ، قصائد أقل صمتاً ، م .فصول ،ع٤ ، ١٩٨١ ، ص٢٤٤ .

(٣) طراد الكبيسي ، شجر الغابة الحجري ، ص١٨٨

(٤) فريال غزول ، قصائد أقل صمتاً ، م .فصول ،ع٤ ، ١٩٨١ ، ص٢٤٤ .

جوهرية في شعر الحداثة ،رؤيوياً ولغوياًوأصبح الشعر التالي لتشكيل هذه البنية يصدر عنها بصورة قد تفوق درجة اللاوعي فيها مقدار الوعي .لقد أفرزت هذه البنية المعرفية لهجة شعرية جديدة ، أصبحت منبعاً رئيساً للهجة الشعر في المراحل الزمنية التالية »[1] .

ويمكننا أن نسجل في خاتمة هذا التمهيد أن الشاعر عاش حياة مليئة بالحركة والتنقل والمعاناة ،كما كانت حياته غنية بالتجربة الأدبية ، والانطلاق نحو التجريب ، وأن شعره صورة لتجربته الثقافية المنفتحة على الحضارات الإنسانية . وسيتضح هذا من خلال دراستنا لشعره في الفصول القادمة إن شاء الله .

(١) كمال أبو ديب ، لغة الغياب في قصيدة الحداثة ، م . فصول ، مج ٨ ، ع٣ ـ ٤ ، ١٩٨٩ ، ص ٩٩ .

الفصل الأول
بناء القصيدة

الفصل الأول
بناء القصيدة

يجمع الدارسون على أن بناء القصيدة بأبسط مفاهيمه هو النظام أو النسق أو القانون القائم بين عناصر القصيدة وأجزائها ، وهو الخيط الناظم لتلك العناصر والأجزاء ، وهو النسيج الجمالي الذي تنتظم فيه مفاصل النص في مستوياتها السردية والذهنية بعلاقات تشابكية منسجمة ومؤولة تركيبياً ودلالياً[(١)] . وبالتالي فإن دراسة البنية تعني الوقوف على نظام الحركات ودراسة طرائق حضور الذوات وتفاعلها مع محيطها ، واستقراء العلاقات التي تتأسس داخل النص الواحد من جهة وداخل نصوص عدة من جهة أخرى .

ويمتاز البناء بأنه ليس ذا صبغة عقلية منطقية وإنما هو ذو صبغة إبداعية قوامها رؤية الشاعر للعالم مما يجعل هذا النظام متنوعاً متعدداً .[(٢)] والحديث عن البنية في هذا المقام يعني التسليم بأن النص الشعري إشكالي بطبيعته وقراءته وأن الإحاطة بالقوانين البانية لشعريته لا تتم إلا بالمجاهدة والمغالبة وكشف الأسرار[(٣)] .

وسوف ندرس بنية القصيدة عند سعدي من خلال تقسيمها إلى نمطين : داخلي وخارجي ، وكل نمط يتفرع إلى أنماط عدة بنائية ، وإن كان بعضها يقترب من بعضهاالآخر حيناً ، ويتداخل مع غيره حيناً آخر . وكل ما سوف نلجأ إليه من تقسيم وتفريع وتسميات للأنواع والأشكال إنما هو مستمد من شعر سعدي نفسه وليس مفروضا عليه من الخارج .

المبحث الأول : البناء الخارجي

« لن تسكن القصيدة الحديثة في أي شكل لأنها تكشف عن إحساس بتموج العالم والإنسان » [(٤)] يبدو أن صوت أدونيس يتردد صداه في حركة الشعر المعاصر ، فالحذف وعرض الصور العبثية وتداخل الصور والرموز وتجاورها والمزج بينها ، هذا كله يدهش القارىء وينفذ إلى أعماق الواقع .

ويكاد سعدي يتفلت من قضية تشكيل القصيدة على صعيد الفضاء الداخلي والخارجي للنص . فهو دائم التجريب ومغرم في التنويعات الشكلية التي سنحاول أن نرصد

---

(١) صبحي الطعان ، بنية النص الكبرى ، م .عالم الفكر ، مج ٢٣ ، ع١-٢ ، ٩٤ ، ص٤٣١

(٢) خلود ترمانيني ، البنية الفنية في شعر صلاح عبدالصبور ، ر.ج ، جامعة حلب ، ١٩٩٨ ، ص٩

(٣) محمد لطفي اليوسفي ، في بنية الشعر العربي المعاصر ، ص٧و٢٦

(٤) أدونيس ، زمن الشعر ، ص١٥

أبرزها .

لقد عمد إلى تقسيم القصيدة تقسيماً خارجياً (شكلياً) بوضع فراغات بيضاء أو نقط أو فواصل بين مجموعة من الأبيات عدا وضع عناوين داخلية لكل مشهد من مشاهد القصيدة تنتظم بخيط نفسي واحد ، ثم راحت حركة الذات الشاعرة تفصح عن علاقتها الجدلية مع محيطها الخارجي مما يجعل النص ساحة للتجاذب بين الفضاء الداخلي المتمثل بالمضمون والفضاء الخارجي المتمثل في الشكل المرتبط ببنية الواقع على حد تعبير علوي الهاشمي(١) مما أدى إلى توظيف مستويات وقيم بصرية متعددة . وقد تقصينا هذه التشكيلات والبنى فكان أبرزها : البنية التوقيعية ، والبينة المقطعية ، وبنية القيم البصرية ، والبنية الكلية .

أولاً : البناء التوقيعي*

تعرف قصيدة التوقيعات بأنها «مجموعة من المشاهد المنفصل بعضها عن بعض كل الانفصال ، يكاد كل مشهد فيها أن يقوم بذاته ، ولكننا ما نلبث أن ندرك إدراكاً مبهماً أن شيئاً ما يصادفنا في كل مشهد ،كأنه يتخذ في كل مرة قناعاً جديداً حتى إذا ما انتهت القصيدة أدركنا أن هذه المشاهد لم تكن أقنعة بل مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة»(٢) ، وهي بعبارة أخرى قصيدة طويلة تتألف من عدد من القصائد القصار التي تنطوي على تصوير ذهني ومحتوى فكري وتشكيل لغوي مشترك يجمع بنية القصيدة الكلية تحت مظلة العنوان الواحد ، وكل توقيعة لا تفهم إلا بحدود عدد من التوقيعات المجاورة لها بحيث تتألف جميعها من خلال المقابلة أو التحلق أو التكامل(٣)

بذلك يقوم بناء القصيدة التوقيعي على مجموعة من التوقيعات ولكل توقيعة عنوان مستقل ، وتتخذ في بعض الأحيان أرقاماً أيضاً .

---

(١) علوي الهاشمي ، تشكيل فضاء النص الشعري بصرياً ، م .الوحدة ،ع٨٢-٨٣ ، ١٩٩١ ، ص٨٢

* أطلق عزالدين إسماعيل مصطلح التوقيعات على نموذج من الصورة الكلية التي تنتظم القصيدة ،وقد ارتأينا أن نتناول هذا المصطلح في البناء للتفريق بينه وبين البناء المقطعي ، حجتنا في ذلك أن الصورة الكلية تنطلق في بنائها من بناء القصيدة . واستخدم كذلك فاضل ثامر مصطلح قصيدة اللوحات أو القصيدة العنقودية ، انظر : معالم جديدة في أدبنا المعاصر ، ص٣٥٢

(٢) عز الدين إسماعيل ، مرجع سابق ، ص١٦٦

(٣) علي الشرع ، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس ، ص٥٦

ويبدو أن سعدي قد استخدم هذا النمط من التشكيل البنائي بكثرة في أشعاره فبدأ ذلك عام ١٩٥٧ عندما كتب قصيدة «يوميات السفينة جروزيا » ذات البنية الغنائية ، جاعلاً لكل توقيعة عنواناً ورقماً مستقلين ، وذيّلها بتأريخ كتابتها على اعتبار أن كل واحدة كانت نتاج يوم في رحلته عبر السفينة إلى أوديسا وهو ما يذكرنا ببناءالمذكرات واليوميات .

- أنماط بنية التوقيعات

تنوعت أنماط بناء التوقيعات في شعر سعدي ويمكن أن نجملها في قسمين : ١-التوقيعات المعنونة ٢-التوقيعات المرقمة . محاولين استجلاء هذا النمط التشكيلي من خلال نص دال على كل نمط منها :

أ-التوقيعات المعنونة :

يعد العنوان بنية نصية وليس لافتة مجردة من الدلالة ،فيشرق على النص لا ليضيء ما يعتم منه فحسب بل ليوجه القراءة كلها[١] .

١-التوقيعات المعنونة جانبياً :

ثمة قصائد قام سعدي بعنونتها جانبياً أي بوضع عنوانها الرئيس والعنوانات الفرعية على جانب الصفحة الأيمن ، وأول نموذج ممثل لهذا النمط هو قصيدة «الغصن والراية»المكونة من مقدمة وخمس توقيعات ، جاءت عناوينها على النحو التالي :مساء باريسي-مكتبة زيورخ -ثلج -الضريح -نشيد للعالم الذي يولد .

تدور التوقيعات الثلاثة الأولى حول نضال زعيم الشيوعية -لينين- مسجلاً انتصاره للعمال ومبادىء الشيوعية . وتحكم هذه التوقيعات بنية غنائية ولغة خطابية تقريرية :

نحن لم نحملْ على قمصاننا وجهكَ . . .
-إنما أنت مقاتلْ
معنا ، جنباً إلى جنبِ تقاتلْ .   ٣٦٥/١

في حين تكشف التوقيعة الأخيرة عن انتصار الشاعر ورفاقه ووفائهم لهذا الزعيم .

(١) حاتم الصكر ، ما لا تؤديه الصفة ، ص١٠٩

٢-التوقيعات المتماسكة والمستمرة

تطور فن كتابة العنوان (جانباً) حتى ظهرت نماذج يوحي عنوانها الجانبي بأنه مقحم على سيل الدفقات الشعورية التي يرغب باستمرارها ويشي بتماسكها على صعيد الفضاءين الداخلي والخارجي للنص . فقد انتظمت قصيدة «رسائل جزائرية » في سبع توقيعات التزم سعدي بوضع عنوان كل توقيعة بمستوى السطر الشعري بحيث يظهر للمتلقي أن النص سيل من الدفقات التي لا يعيقها العنوان . وقد يسأل قارىء وما فائدة هذه العناوين إن كانت لا تعيق استمرار النص من أوله إلى نهايته ؟ فالإجابة تكمن في أن سعدي قد بنى كل توقيعة بناءً يقترب من الأحجية مما يجعل الحاجة ملحة إلى العنوان :

ديوجين حين تدق الساعةُ التاسعةْ
وتُقفر الساحةْ
تظل في الصمت الخطى الضائعةْ
ويحمل الشرطيُّ مصباحَهْ
مسافر ودعتُه أمسِ وكان العراقْ
في وجههِ المتعَبْ
يا أيها العابرُ ليلَ العراقْ
أخافُ أن تذهبْ . . .
سماء بلعباس-سماءُ بلعباسَ مبنيةْ
قرميدةٌ حمراءُ فوق الكرومْ
سماءُ بلعباسَ صخريةْ
إلى بلند نُولدُ في الغربةِ أم نموتُ؟
أتعرفُ الأشجارُ والبيوتْ
وجوهَنا؟ وأننا . . . نولد كلَّ ساعةْ ٣٤٢/١

٣-توقيعة العنوانات المستقلة

تطورت بنية التوقيعات حتى أصبحت بنية المشاهد تتسع إلى الحد الذي تتكون فيه مقاطع داخل كل توقيعة ، وتميز تشكيله للفضاء الخارجي بأن أفرد لعنوان القصيدة صفحة مستقلة في محاولة لتوظيف فراغ الصفحة ليكون دالاً إشارياً على أهمية هذا العنوان ، وتليها كذلك كل توقيعة منفردة بدورها على صفحة مستقلة أيضاً ، وتكثر النماذج الدالة على هذا

النمط إذ طغى تشكيل هذه البنية على ديواني «مريم تأتي» «وتحت جدارية فائق حسن » بأكملهما .

فانتظمت قصيدة «الساعة الأخيرة» في عشر توقيعات وهي على التوالي : (فلسطينية كانت ،تل الزعتر ، تلفزيون ، مجند ، دولة ، المدينة ، أشخاص ، رقيم بابلي ، الأسئلة ، هاجس » ترتبط هذه التوقيعات بخيط دلالي واحد يعبر عن مظاهر متعددة تشي جميعها بحقيقة التشظي العربي أمام المأساة الفلسطينية ، فتساهم كل توقيعة منها في رسم هذه المأساة : «فلسطينية كانت/وصارت لعبة دوّارة في ساحة العشرين» .

لقد امتازت التوقيعتان الأولى والتاسعة بالطول مقارنة مع التوقيعات المتبقية التي اتسمت بالقصر القائم على التكثيف والاختزال ، حتى إنه جعل العنوان دالاً مهماً من دلالات التوقيعة وأصبح جزءاً من بنيتها :

يتحدثُ عن تل الزعترْ
ويغني للفتيات الشبقاتْ
وللغلمان بحانات النهرْ ٢١/١

تبرز أهمية العنوان «تلفزيون » هنا انطلاقاً من أن بناء هذه التوقيعة أشبه بالأحجية ، فما هو الذي يتناول قضيتين تبدوان للوهلة الأولى متناقضتين ؟

وتجدر الإشارة إلى أن سعدي قد التزم بتأريخ قصائد التوقيعات بطريقين كأن يهمل تاريخ كل توقيعة مستقلة مستعيضاً عنه بتذييل تاريخي للقصيدة كاملة أو أن يذيّل كل توقيعة بتاريخ خاص بها أشبه ما يكون بأدب المذكرات واليوميات ، وهذا يقودنا إلى القول بأن فن التوقيعات هو فن المشاهد اليومية التي يصوغها في قصيدة واحدة بحيث يحملها جميعاً البعد النفسي الواحد .

تطورت تجربة التوقيعات ذات العنوان الرئيس المستقل والعنوانات الجانبية حتى أصبحت تمثل كل توقيعة ما يصطلح على تسميته بقصيدة المشهد والحدث اليومي . وثمة نموذج ممثل لذلك في قصيدة «لمسات يومية» التي تعد أطول قصيدة كتبها سعدي تقوم على بنية التوقيعات ، إذ تتكون من تسع عشرة توقيعة تتحلق مع بعضها بعضاً بحيث تتناول كل توقيعة مشهداً يومياً يصور فيها حدثاً مألوفاً يكاد يخلو من التشبيهات منطلقاً في بداية كل توقيعة من وصف مشهد مألوف يحركه ويقلبه وفق زاوية رؤيته الخاصة .

وتشي قصيدة « لمسات يومية » بمضمونها الفني منذ العنوان فترصد اليومي والمألوف في حياة مواطن يعيش في بيروت وقت الحصار راصداً ما ينجم عن هذه الحرب من مشكلات

اقتصادية واجتماعية وغيرها ، وقد تم بناء هذه التوقيعات باستخدام أسلوب المونتاج ،فيقدم مجموعة من اللقطات المتتالية التي ترتبط بموضوع واحد لتحدث في مجموعها تأثيراً خاصاً ، ويتجسد ذاك المألوف الذي يرصد تحولاته في عناوين التوقيعات نورد بعضاً منها «ماء ، غرفة ، كهرباء ، موقع ، إذاعة ، مدافع ، مساكن ، شهداءعراقيون ،سهاد ، غارة . . . .» .

يفتتح سعدي يوسف سلسلة التوقيعات السابقة بتوقيعة عنوانها «ماء» :

تشربُ القبّرةْ
يشرب النجمُ
والبحرُ يشربُ
والطيرُ
والنبتةُ المنزليةُ تشربُ
لكن أطفال«صبرا»
يشربون دخان القذائفْ ٢٧٣/٢

تقوم بنية هذه التوقيعة على المفارقة ، إذ يقودنا العنوان «ماء» إلى مسلّمة مفادها أن فعل الشرب الذي تكرر أربع مرات فعل حقيقي يحدث يومياً للكائنات الحية ، في حين تأتي القفلة المفارقة فتكسر توقعنا بتحول فعل الشرب اليومي والمألوف عند أطفال صبرا إلى صورة سريالية مرعبة يصبح من خلالها اليومي والمألوف هو دخان القنابل بدلاً من الماء .

وفي توقيعة « الكهرباء » يعد العنوان مفتاح القصيدة :

فجأة نتذكرُ ليلَ القرى
والبساتينَ
والنومَ في الثامنةْ
فجأةً نتعلمُ فائدةَ الفجرِ
نسمع صوتَ المؤذنِ
والديك
والقريةِ الآمنةْ ٢٧٥/٢

تتجلى مدينة بيروت المحاصرة بدلالة النص الغائب في هذه التوقيعة ، فغياب الكهرباء عن المدينة المحاصرة وانقطاعه نقله فجأة إلى ليل القرى -والمقصود من ذلك ليس الكهرباء بل غيابها- مقيماً نوعاً من التقابل الساخر بين المدينة المحاصرة التي لا تعرف الأمان حتى بوجود الكهرباء ، والقرية الآمنة التي لم تعرف الكهرباء أصلاً .

وفي توقيعة «غرفة» يأتي العنوان جزءاً من سياقها النصي ويدل على ذلك الضمير (الهاء) الذي يعود على شيء سابق :

ليس فيها سوى مكتبةْ
وسرير
وملصقْ .
جاءت الطائرةْ
حملتْ في الهواءِ السريرْ
والكتابَ الأخيرْ
وخطتْ بصاروخِها بعضَ مُلصقْ ٣٧٤/٢

تشترك هذه التوقيعة مع غيرها برصد حدث يومي مألوف آخر في مدينة محاصرة مثل بيروت ، وتجلت بنية هذه التوقيعة محملة بمؤثرات الفن التشكيلي «وخطت بعض ملصق» موحية بالهدوء والسكينة في تصويرها للمشهد الوحشي ، فتتجلى المفارقة بين حقيقة الحدث الوحشي المدمر وطريقة التعبير الهادئة «وحملت في الهواء السرير » وكأن الحدث اليومي يعكس أُلفته -فنياً- على لغة الشاعر فلا يعود يحمل دلالات الألم .

وتنطوي توقيعة «مساكن » على مفارقة لغوية بين ما يحيل إليه العنوان (الناس الساكنون في المنزل) وبين التحول الذي يطرأ على هؤلاء الساكنين عندما يعشق الصاروخ مساكنهم فيتحولون إلى مسكونين بالرعب والجزع والخوف :

أيّ طوابقَ يعشقُها الصاروخُ
وأي طوابق نعشقُها
أيّ طوابقَ نسكنها ؟
للقطةِ أن تمرحَ في السطح
وللطفلةِ أن تصرخَ في الملَجأْ
ولنا أنْ نرتقبَ اللحظةَ
مسكونين ٢٨٢/٢

ب- التوقيعة المرقمة :

تتشكل القصيدة المرقمة من توقيعات عدة ذات أرقام متسلسلة ، وتعد كل توقيعة مرقمة وحدة شعرية مترابطة ، بحيث تقود كل واحدة منها إلى التي تليها بتسلسل رقمي

مفروض . إلا أنه يبدو أن القوة الفنية تتضح أكثر في التوقيعة المعنونة وذلك لما للعنوان من مساهمة في إنتاج الدلالة -كما بينا سابقاً- أكثر من الرقم المجرد الذي ينحصر دوره في الترتيب التسلسلي بالصورة التي ارتآها الشاعر أكثر منه فنياً . وترى اعتدال عثمان أن فن التوقيعات المرقمة -وتسميها المقاطع -سمة شكلية متطورة تشتمل في بنائها على الجمع بين السردي والغنائي[(١)] . وقد خضع هذا النمط في أعمال سعدي إلى التطور فوصل ذروته في مجموعة «تحت جدارية فائق حسن » إذ تطورت المشاهد في بنيتها الدرامية وتباينت في أطوالها ابتداءً من السطرين وانتهاءً بعدد من الصفحات :

١- في السماء النديةْ
تمطر الشجرةً
وحدَها .
٢-في السماء البعيدةْ
يولد النجمُ
وحدَه . ١٣٦/٢

نلاحظ أن التوقيعة الواحدة تتكون من سطرين إلى ثلاثة أسطر شعرية وتنبني على علاقة التحفز والتفريغ ، فالسطر الأول لا يستوفي معناه إلا بالسطر الثاني . وتأتي التوقيعة الثانية على شكل توليد يكمل الدفقات الشعورية المترابطة ذهنياً وهكذا .....

وتجدر الإشارة إلى أن عدداً من التوقيعات المرقمة القصيرة هي أشبه ما تكون بقصائد قصيرة جداً بدليل أنه عنونها بـ «قصائد» «ست قصائد» «تقاسيم» «تنويعات» ، مما يجعلنا نتناول الحديث عنها في مبحث القصيدة القصيرة جداً لأنها تمثل بنية فكرية تنسجم وبناء القصيدة القصيرة جداً ، ولربما توحي مثل هذه العنوانات بأن الشاعر يريدنا أن نتعامل معها بوصفها تنويعات ينتظمها خيط وجداني باطني أو حالة وجدانية عامة ، إلا أنني -في حدود ما أعلم -لم أجد نسيجاً ذهنياً يربط بين أقسام هذا النمط كي نقرربأنه نمط توقيعي كنا بينا شروطه .

أما القصائد التي تميزت بطول التوقيعات فقد اتسعت لمختلف أشكال البنى والتقنيات الفنية ، والسردية ، والتناص ، والقيم البصرية وغيرها .

فتنطوي قصيدة «مصطفى» المكونة من ثلاث توقيعات مرقمة والمشتملة -كل توقيعة

---

(١) اعتدال عثمان ، إضاءة النص ، ص١٠٣

فيها-على ثلاثة مقاطع ،على المراوحة بين السردية والغنائية ، فالمقطع الأول عبارة عن لوحة فنية مؤطرة بإطار مستطيل أشبه بالملصق ، وسوف نتناول ذلك لاحقاً في بنية القيم البصرية . والمقطع الثاني يقوم على البنية السردية ، ثم يأتي المقطع الثالث ضمن إطار هندسي ، معبراً بصوت غنائي خالص عن إيقاع الدراما الشعبية من خلال توظيف الروح الشعبية الملازمة لحالات الندب والنواح على الميت :

يا حلو ، يا مصطفى
يا قُرّةً للعينْ
نومَ الهنا . . . مصطفى
غمّضْ على خيلنا
والبصرةِ الصوبين
تحميك بعد النبي

١٣٦/٣

تقوم قصيدة «تهويم المسافر» على خمس توقيعات طويلة يشكل فضاءها الداخلي البناء الدرامي بما يشتمل عليه من عناصر المنولوج وتعدد الأصوات والحوارات والوصف السردي وتبنى هذه القصيدة على ثنائية الإصرار/القرار فتكشف عن جدلية الصراع بين المسافر والضباب (رمز القوة المسيطرة) :

في الضّباب الذي يختفي تحته النخلُ والنملُ
والطيرُ
فكرتُ أن أعبر النهرَ
أن أجدَ الجسر ، ذلك الرهيفَ
وأن أبلغ الضفةَ ح/٣٧

تصور التوقيعة رقم (١) مشهداً للضباب الذي يسيطر على مناحي الحياة ، فجاءت هذه الصورة مسالمة هادئة بدليل أن النخل يمارس فعل الاختفاء إرادياً تحت الضباب وليس العكس ، وفي خضم هذا المشهد يفكر البطل في أن يعبر النهر -عبر الجسر - إلى الضفة الأخرى ، أي أن يتجاوز الواقع المعيش . ويبدأ الحدث بالتنامي بدءاً من التوقيعة رقم (٢) عبر التداعيات من سكون الضباب إلى فعل الحركة /الهبوط (رمز الامتداد والسيطرة) :

كيف يهبط هذا الضبابُ ، كثيفاً كثيفاً

بلا رحمةٍ ...
كيف يُخمِّد حتى الضفادعَ في الجرفِ
والعشبَ
-انتهيتُ إلى بابه حيث يبتدىءُ الجسرُ ؟
لكن :
إلى أين يأخُذني ؟
إنني أجهل الضفةَ ....
الناس قالوا : الحياة ضفافٌ .
فهل أنا في القاعِ ؟ ح/٤٠

يصور في هذا المشهد وحشية الهبوط ، ويوحي السرد القصصي في هذه التوقيعة بأن نهاية المسافر ستكون الاستسلام ، إلا أنه يفاجئنا بكسر التوقع من خلال تعبير المسافر عن الرغبة في الاستمرار/الإصرار رغم ما توصل إليه عبر تداعياته من الشعور بالضياع «لهذا سأخطو على الجسر أولى خطاي» .

وتأتي التوقيعة رقم (٣) مختصرة تفاصيل الحدث القصصي التي تصور حركة الوصول إلى المنتصف لتضع المتلقي أمام المواجهة بين المسافر الذي وصل منتصف الجسر ، وبين حركة الضباب المستمرة حتى أصبح مطبقاً عنيفاً أي أن الحركة بين طرفي الثنائية تسير باتجاهين متعاكسين متصادمين . وتمضي التوقيعة بسرد الصعوبات التي تواجه البطل لتؤكد إصراره على المضي :

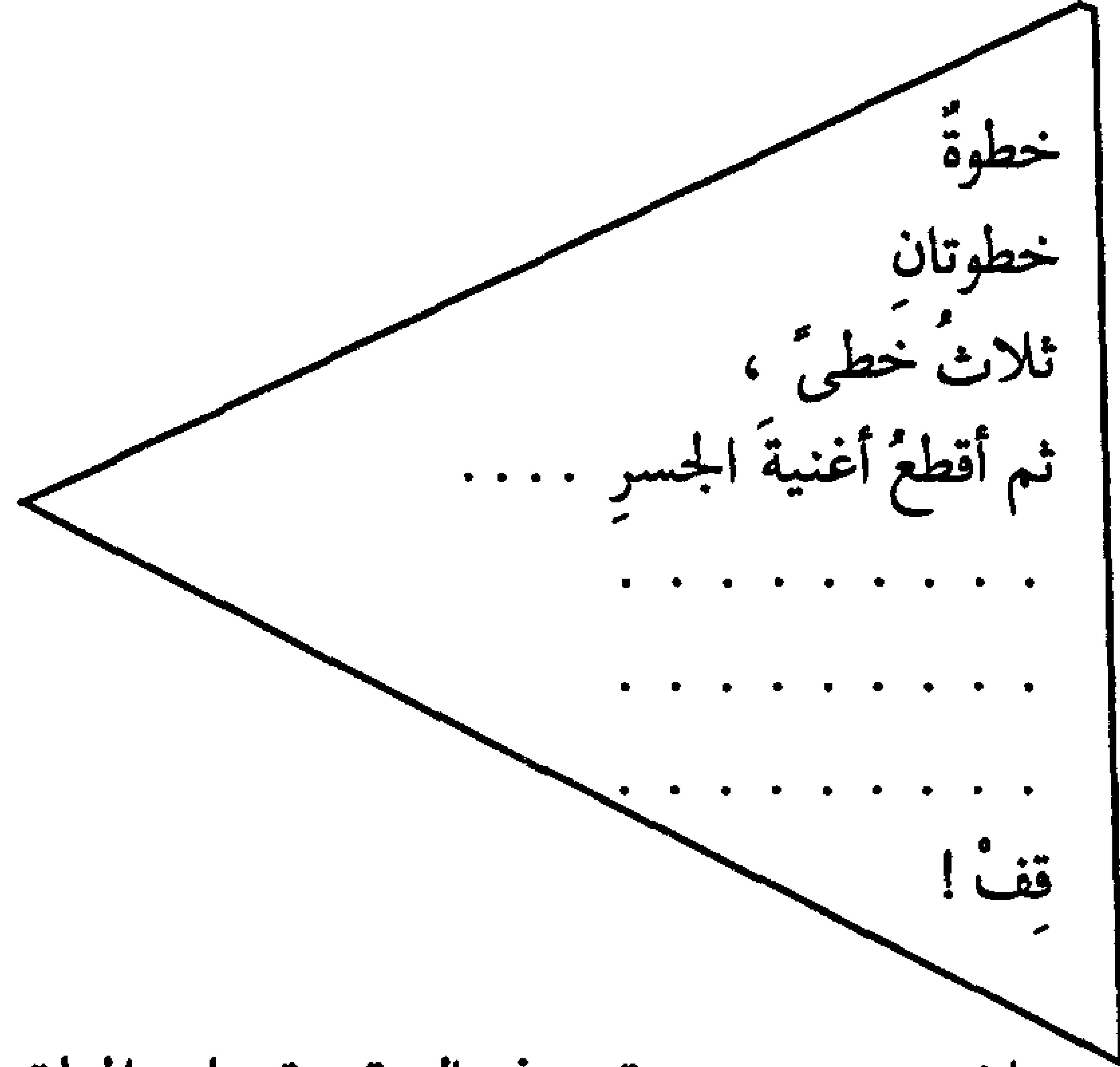
والجسرُ- منتصَفُ الجسرِ- في صمته ، لا يؤدِّي
. . . .
. . . .
. . . .
ولكنني سوف أمضي إلى ضفتي .
سوف أمضي إلى المنتأى ح/٤٤

ويتطور الحدث في التوقيعة رقم (٤) حيث تبدأ رحلة التحليق عندما تراءى للمسافر أن الضباب بدأ ينحسر ، عندها يعتقد -واهماً- أنه يصل إلى نهاية الجسر :

أنا اقتربُ الآنَ من آخرِ الجسرِ

أعرفُ من خفَّةٍ في الضبابِ
أني إلى الضفة ًالثانيةْ
عابرٌ ،
-كلُّ ما كان حولي يَشفُّ :

وتجسد التوقيعة رقم (٥) والأخيرة خاتمة الرحلة وتكشف عن حقيقتها بأنه تهويم لا يمكن أن يتحقق له العبور حيث يريد -المنتأى - :



ح :٤٦

تلاعب سعدي بوقع هذه التوقيعة على المتلقي بصرياً ، فاختزل طبيعة الصراع من خلال المثلث متساوي الأضلاع إذ تلتقي أولى زواياه عند كلمة خطوة وتقابلها على الزاوية الثانية كلمة قف! التي تحمل قراراً ممثلاً بفعل الأمر ، وتلتقي الزاوية المدببة عند كلمة الجسرلتكّون مثلثين قائمي الزاوية الأول يعبر فيه الصوت الداخلي للمسافر عن الإصرار على التقدم ، والثاني تجلى تعبيره من خلال توظيف الحذف الذي يسمح للمتلقي بتخيل كل الأشكال التي تحملها كلمة (قف) من دلالات المنع . عندها يكتشف المسافر عبث الوصول إلى النهاية حتى وإن توهم انقشاع الضباب عند منتصف الجسر ، أضف إلى ذلك أن فعل الأمر (قف) يوحي بأن نهاية الرحلة تأتي من قوة قمعية خارجية أكثر من كونها اكتشافاً ذاتياً بعبثية الرحلة .

ثانياً - البناء المقطعي

تتفق بنية النظام المقطعي مع التوقيعي في أنهما يشكلان القصيدة من أجزاء عدة -إذا

جاز لنا التعبير- . كل جزء يعد وحدة شعرية واحدة مترابطة تساهم وتمهد للجزء الذي يليه ، إلا أنهما يختلفان في أن التوقيعة ككل عبارة عن مشهد متكامل يتناول الفكرة من زاوية خاصة بها ، بعيدة أو قريبة ، وتتمتع بلون من الاستقلال الذي كثيراً ما يؤكده الشاعر بإعطاء كل توقيعة عنواناً خاصاً أورقماً في إطار الوحدة العميقة .[1]

والبناء المقطعي يعتمد في بنيته على تعدد مراكز الحدث الشعري ، وهو بناء هرمي يتوزع الحدث فيه على محاور عدة مجسداً حالات متعددة تختلف في مضامينها وطبيعة تجاربها ، لكنها تلتقي ببعضها بعضاً بخيط واحد قد يكون غير مرئي .[2]

وتجدر الإشارة إلى أنه أحياناً ما يكون هذا التقسيم غير فني فلا ضرورة له لأنه لا يحمل الاستقلالية الفنية لهذا النوع من البناء على مستوى التجربة ، واللغة ، والموسيقى ، وهي بشكل من الأشكال لا تعدو أن تكون قصيدة واحدة متصلة شكلاً ارتأى الشاعر أن يضعها بصورة مقاطع .

وقد وفق سعدي يوسف في تقسيمه المقطعي ، فجعل كل مقطع يشتمل على حركة خارجية ثم داخلية بحيث سادت الحركة فيها على صعيد فضاء المكان ، وقد سيطر على حركة الفعل مونولج داخلي مقترباً في بنائه من التقنية السينمائية المعتمدة على اللقطات التي يتداخل فيها الحاضر بالماضي بشكل يلغي الحدود الفاصلة بينهما في أحيان كثيرة ، معتمداً على تتابع الصور والحركة وتكرار المشهد والربط بين المتشابهات والمتناقضات .[3]

ويشترك البناء المقطعي مع البناء التوقيعي في سمة شكلية متطورة تشتمل في بنائها على الجمع بين السردي والغنائي الذي يكون دوره بمثابة استراحة أو وقفة سردية يحدثها بسبب اللجوء إلى الوصف . كما يتمثل ذلك في قصيدة «بيت خالي» ٤٨/٢ .

تتكون قصيدة «المسافر» من مقطعين يعتمد المونتاج في بنائها وتقوم على أساس التناقض الذي يشكل بدوره مفارقة تصويرية ، فيتناول المقطع الأول ماضي الصداقة التي كانت تجمعه والمسافر في ظروف يبدو أنها هانئة ، تكشف عن توحدهما معاً ، مشكلة نمطاً من الوقوف على الطلل :

---

(١) علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة الحديثة ، ص٣١ .

(٢) محمد صابر عبيد ،نماذج البناء الفني في شعر أحمد عبدالمعطي حجازي ، م . الأقلام ، ع٢ ، س٢٢ ، ١٩٨٧ ، ص١٠٤

(٣) عمران الكبيسي ، لغة الشعر العراقي ، ص١٢٧

معي كان في ٦/٥
لقد كنتُ أشربُ صوتَهْ
وأنباءَه واغترابي وصمتَهْ
وفي البحر ، كان المساءْ
ندياً وكان الفضاءْ
ندياً ، وكان بعينيّ ماءْ ٤٤٨/١

ويكشف المقطع الثاني (اللقطة) عن لحظات الفراق ، فيبين نهاية رفيقه الذي آل إليه بعد السفر ، راصداً لحظات التحول ، وسعدي معنيٌ دائماً برصد لحظات التحول في شخصياته وقضاياه :

-مضى قبل شهرين . . . في صمتهِ
وغربتهِ ، وندى صوتهِ
لقد كنتُ أجهلُ أين يريد السفرْ
وقد كان يكرهُ حتى الوداعْ
يغني أغاني حزينهْ
عن النخلِ . . . عن رحلة في سفينةْ
وكان بعينيه شيءٌ مضاعْ ٤٤٨/١

وفي قصيدة «الشخص الثاني» يرصد سعدي لقطات مختلفة للشخص المراقَب عبر تجليات المكان ، فيلتقط مشاهد يقتنصها في غفلة من الشخصية ، ويصور المقطع الأول بدقة فنية لحظات المراقبة في المطعم الشتوي :

في المطعمِ الشتويّ ،أصغيتُ إلى سعلته الأولى
راقبتُه يمسَحُ بالمنديل كفّيهِ
ويكتمُ الضحكةَ في إغماضِ عينيهِ
راقبتُه يلحظني للمرة الأولى
يسخرُ مني . . . . .
دونَ أن يُسمعني حرفاً
-كان زجاجُ المطعم الشتوي مبلولاً
وفجأةً . . . . .
غادرَهُ ، بالمعطفِ الباهتِ ملتفاً

وفي المقطع الثاني يحدث فعل المراقبة عبر تجليات مكان جديد وفق ما تقتضيه حقيقة المراقبة فكانت المحطات وصار المراقِب مراقَباً :

وفي المحطاتِ ، تقابلْنا ، شربنا الشايَ والنعناعْ
لم نتحدثْ ، كانت الأمواءُ تمضي ، ساعةً ساعةْ
-كاد يناديني ... ولكن جاءتِ الصيحةْ -
وهكذا عادَ إلى عالمِه الباحثِ عن معنى
يرقبني ، كاللص ، من زاويةٍ في عينه اليمنى
ومرةً أخرى ، افترقنا .....
لم نقلْ « صَحّةْ» ٤١٢/١ ، وانظر أيضاً ٣٧٧/٢ ، ٣٩٦/١

تنوعت أساليب الفصل الشكلية بين المقاطع ، فتارة يستخدم سعدي أسلوب النقط السوداء ، وأخرى يترك فراغاً مقدار سطر بين المقطع والآخر ، ثم تطورت تقنية الفواصل حتى وصل في مجموعته قبل الأخيرة «قصائد ساذجة» إلى أن يفرد لكل مقطع صفحة كاملة دون استخدام الفواصل مستعيضاً عن ذلك بما تحمله دلالة الفراغ الذي اتسع إلى أن يشمل الصفحة معبراً من خلاله عن القيمة البصرية التي يتركها كل مقطع .(١)

وقد تنوعت أنماط البناء المقطعي في أعماله ، فأكثر ما يميز بنية المقاطع في أعماله أنها تقوم على التكرار ، فتارة نجد أن التكرار يمثل تقنية ربط شكلي بين المقاطع ، وأخرى نجده يستفيد من هذه الظاهرة كأن يكرر السطر الأول في بداية كل مقطع ، ويكون هذا التكرار متنامياً لولبياً يعمل على إعادة بنائه لينقلنا من حالة المقطع الأول إلى حالة المقطع الثاني ، ثم يتلاعب بموقع الكلمات وتركيبها ليعيد بناءها بشكل جديد في المقطع اللاحق بحيث يعطينا أفقاً أوسع للقصيدة ، ثم يضعنا على نقطة التلاشي نهاية كل مقطع وكأن الزمن لا ينتهي عند الكلمة الأخيرة :(٢)

نخلةٌ بالجزائرِ
في بَسْكَرةْ .....
نخلةٌ مُسْكِرَةْ .

المقطع الثاني :

نخلةٌ سكنتْ حضرموتْ

(١) انظر القيم البصرية في هذا المبحث ، ص٩٠

(٢) محمد الجزائري ، ويكون التجاوز ، ص٢٣٨

قربَ خاناتِ دربِ البهارْ
إنها الآنَ في كلِّ دارْ .

المقطع الثالث :

نخلةُ القيروانْ
خبّأتْ تمرَها
في شفاه تدغدغُ تحت اللسانْ .

والمقطع الرابع :

نخلة في مهاوي الجزيرةْ
ثم انحنتْ فوقَ قبرِ الأميرةْ

أما المقطع الخامس/القفلة

نخلة بالعراقْ
نبتت وسْطَ جامعْ
نخلة نَخَلَتْها المدافعْ .

وفي إطار البناء المقطعي تبرز مسألة البداية والنهاية (المطلع والقفلة) قضية مهمة لا يمكن إغفالها بحيث تمثل البداية انفتاحاً على العالم الداخلي للتجربة ، كما لا تقل النهاية أهمية عنها ، إذ غالباً ما تأتي بدايات القصيدة ونهاياتها على شكل ضربة فنية . ومن هذا المنطلق يتجلى المقطع التكراري الأخير بأنماط عدة : منها ما يأتي على شكل خلاصة لما تناولته المقاطع السابقة ، وتمثيلاً على ذلك قصيدة «الانجراف١» المهداة إلى رفيقه الحزبي معين بسيسو إذ تتكون من تسعة مقاطع متفاوتة في الطول .

قامت المقاطع (الثاني ، والرابع ، والسادس ، والثامن) على بنية سردية ترصد تنقلات معين عبر المكان ، فمن غزة هاشم ، إلى مصر ، إلى بيروت . مصوراً تفاصيل تحركاته في تلك المدن . وتمتاز المقاطع -فردية العدد -(الأول ، والثالث ، الخامس ، والتاسع) بتكرار مفتتح المقطع مع إعادة بنائه من جديد : « بيننا يا معين البلاد » ، « بيننا يا معين الفرات » . ويأتي المقطع التاسع مكوناً من سطر شعري واحد ليشكل الخلاصة مختتماً هذه الملحمة المأساوية في سيرة معين بسيسو «بيننا يامعين المصير» انظر ٢٢٠/٣ .

ومن الأنماط المميزة لبنية المقطع الأخير ما يقوم على أساس التقابل كأن تعبّر المقاطع الأولى عن حالة نفسية واحدة تتماثل فيها اللقطات وتتوازى ، ثم يأتي المقطع الأخير ليقف في مواجهة النص ، بهدف التشكيك وإثارة الدهشة . ففي قصيدة «البستان »المكونة من

ثلاثة مقاطع يفتتحها بالأفعال المضارعة (نفرش ، نفرش ، نطوي) فيشكل المقطعان الأول والثاني في بنيتهما الداخلية تناظراً بين موقفين يحصلان في مكان واحد /النهر . إذ يعتمد في المقطع الأول فعل الجلوس (نفرش ثم نجلس) :

نفرش أنفسنا عند النهرِ
ونجلسُ
ننصتُ للحورياتِ يلاعبن الأسماكَ
ونسمع كالبوق دبيب النملِ
ونهجس كيف يمدُ الجذرُ أصابعَهُ مترعةً بالماء
وكيف تدور الشمس بأوردة الورقةْ ٣٠٧/٢

تنطوي الحركة في المقطع السابق على فعل الجماعة (نحن/ نجلس) مصوراً ما يمنحه النهر الآمن من صفاء وخلوة ورتابة للأشياء الجميلة . ويتنامى الحدث في المقطع الثاني من خلال تغيير الفعل في السطر الثاني المقابل للفعل نجلس في المقطع الأول مما يترتب عليه تغيير في ردة الفعل للأشياء (نفرش ثم نرقد) :

نفرشُ أنفسَنا عند النهرِ
ونرقدُ
تأتي الحوريات وينظرنَ إلينا
يأتي النملُ
ويأتي الجذرُ
وتأتي الشمسُ
ويمتليءُ الجسدُ الغافي باللمسات .

تقوم العلاقة بين الشاعر المعبر عن صوت الجماعة والحياة من خلال المقطعين الأول والثاني على التناوب وتبادل الأدوار نفرش (نجلس / نسمع الحياة) ، (نرقد / تأتي الحياة إلينا) ونلاحظ من خلال تكرار السطر الأول في المقطعين تركيز سعدي على أهمية المكان/النهر فثبات المكان المرصود لا يؤثر فيه تغير الأحداث (نجلس ، نرقد) فالعلاقة في النهاية تبادلية (نذهب إلى الأشياء ونسمعها - تأتي الأشياء إلينا) .

ويقابل المقطع الثالث المقطعين السابقين بوضع الفعل (نطوي) مقابل الفعل (نفرش) الذي افتتح به المقاطع السابقة في حالة ضدية :

نطوي أنفسَنا في المقهى

نجلسُ
لكنْ . . . هل ندركُ ذاكَ البستان ؟ ٣٠٨/٢

ويكشف سعدي عن سر هذه الضدية التي أنتجتها ضدية المكان (النهر مجرى الحرية والانطلاق مقابل المقهى في المقطع الأخير الذي يرمز إلى كل ثابت محدد ومقيد . وعلى الرغم من تكرار الفعل نجلس في هذا المقطع إلا أن دلالة المكان أعظم من الأفعال حتى وإن تشابهت ، فالجلوس عند النهر يقتضي ما يحمله الفعل نفرش من دلالة الاتساع ، في حين أن الجلوس عند المقهى يقتضي ما يحمله الفعل نطوي من دلالة الانكماش .

ومن أنماط التكرار في المقطع الأخير ما يقوم على أساس النفي ، ففي قصيدة «العزلة» المكونة من خمسة مقاطع يفصل بينها فراغ أبيض تتبدى بنية الوهم والنظرة السوداوية التي لا يلبث أن ينفيها في المقطع الأخير :

يجلسُ في الغرفةِ
محتمياً من مطرِ الليلِ
محتمياً من شارعه المتلاشي في الظلمةِ
محتمياً مما يألفهُ ٣٦٥/٢

تحدث حركة الجلوس داخل الغرفة مرة واحدة -محملة بدلالة ضيق المكان (الفضاء المغلق) الذي لا يتسع إلا لحركة واحدة - خوفاً من الفضاء الخارجي الذي يعج بالحركات معبراً عن ذلك بتكرار (محتمياً) مرات عدة .

ويأتي المقطع الثاني مستفيداً من تقنية المونتاج ، فينتقل من المشهد الأول إلى وصف الغرفة مورداً بعض تفاصيلها :

والغرفةُ زرقاءُ
خزانتُها زرقاءُ
شراشفها زرقاءُ
وسائدها زرقاءُ
حتى المرآة بها زرقاءُ .....

إن سيادة الأزرق ذي الدلالة السلبية في معجم سعدي يوسف تقوده في نهاية المشهدإلى التوحد مع الزرقة من خلال المرآة التي هي في المحصلة تعادل (أنا) الشاعر .

وفي المقطع الرابع يعمل على كسر التوقع في بنية الوهم ، التي يفرضها جو العزلة كما أوردها العنوان من خلال حدوث حركة في الخارج/ الفضاء الواسع باتجاه الداخل/ (الغرفة)

ممثلة بتتابع الأفعال (تتغلغل ، فتحوا ، جاء ، أصر على أن يشرب . . .) :

عشرة أنامل من ماء تتغلغل عبر زجاجِ الشباك
عشرة فتيان فتحوا بالضحكات الباب
وجاء الشارع معتذراً عن ساعات تأخره
وأصرّ على أن يشرب من كأسي نخب الأنخابْ

يؤدي التحول في بنية الوهم السابقة إلى تحول في النتيجة كما يوضحها المقطع الخامس :

والغرفة زرقاءُ
خزانتُها زرقاءُ
شراشفها زرقاءُ
وسائدها زرقاءُ
لكنّ المرآة بها ما عادت زرقاء .

يبدو أن تكرار المقطع الثاني مرة أخرى في القفلة جاء بهدف التأكيد على حجم سيطرة المكان المغلق ، إلا أن الذات الشاعرة أدركت ذلك من خلال القفلة المعاكسة التي أحدثت انقلاباً في الرؤية ممثلاً بالنفي «لكنّ المرآة بها ما عادت زرقاء» بذلك فقد قادت إلى التحول النفسي وعملت على كسر العزلة (ضحكات ، فتيان ، فتح الأبواب) تاركة مساحة أمل وتفاؤل .

ثالثاً : القيم البصرية

ثمة اهتمام بالتشكيل البصري يعود إلى محاولة سد الفراغ الذي أحدثه ضعف الصلة بين الكاتب والمتلقي باندثار الوظيفة الإنشادية التي كانت تبرز القيم الجمالية والملامح التعبيرية ، وقد يكون هذا الاهتمام من تأثيرات الدادائية والسريالية وغيرها من التيارات الشعرية والفنون التشكيلية التي وجدت طريقاً إلى الشعر العربي الحديث بهدف التمرد على المألوف والرتيب .[1]

والقصيدة البصرية* تحاول أن تستعيض من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية ، لذا لم يعد المعروض نصاً فقط بل هو إلى جانب النص فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة (صور ، رسم ، ألوان ، صوت) تحكمها مقصدية منتج الخطاب[2] . وذلك انطلاقاً من أهمية بنية المكان (المساحة) داخل النص باعتباره جزءاً من بناء القصيدة عدا أهمية دور القلق الداخلي في انعكاسه على تحرير الشاعر للنص وعلى طريقة ترتيب الكلمات ، مما ساهم في تحولنا عن ثقافة الكلمة إلى ثقافة التشكيل الذي يذيب اللغة الشعرية في فنون أخرى .[3] وتعد تجربة سعدي من التجارب الأقدم التي خاضت هذا المجال منذ بداية الستينيات ، مخالفين بذلك طراد الكبيسي الذي يقول بأقدمية التجربة عند قحطان المدفعي[4] . فقد عمل سعدي يوسف على إبراز القيم الجمالية للقصيدة من خلال توظيف أنماط مختلفة من الشكول الهندسية ذات البعد الجمالي فضلاً عن البعد التجريدي .وبناءً على ما سبق ، فإلى أي حد تصل حدود إذابة اللغة في هذه الأنماط ، وما الفائدة المتوقعة منها على صعيد التجربة الشعرية ، وهل الإفراط في حقل التجريب أوقع الشاعر بالزخرفة البصرية على حساب الروح الشعرية ؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال استعراض القيم البصرية البارزة في أعماله .

---

(١) طراد الكبيسي ، الشعر والكتابة ، القصيدة البصرية ، م .الأقلام ، ع١ ، س٢٢ ، ٩٨٧ ، ص٦

* تعددت مسميات هذا النمط الشكلي فمنها : الأيقونية عند بوول شاوول ومحمد مفتاح ، وقصيدة الشكل الخطي عند شربل داغر أو قصيدة البياض أو الفراغ كما أسماها طراد الكبيسي

(٢) محمد الماكري ، الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، ص٥و٢١٣

(٣) محمد التلاوي ،القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، ص١٧١-١٧٤

(٤) طراد الكبيسي ، الشعر والكتابة ، ص١٠

- **التفتيت**

تعد ظاهرة التفتيت أو التشذير كما يطلق عليها وليد منير[1] وبعثرة الكلمات على الصفحة على شكل سلّم متدرج أو غيره من الأشكال من أبرز مظاهر التشكيل الذي يميز القصيدة الجديدة ، وشكلاً من أشكال التجديد الصياغي والتحرير البصري والتشكيل الحرفي ، وجزءاً من الثورة اللغوية . كما أنها تعد مظهراً تعبيرياً يكشف عن فعل داخلي حي يتجه نحو التعبير عن حركة تتصف ببعض الانسجام والتشكل في اتجاه حركي واحد على صعيد الدلالة والأسلوب .[2]

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا ، هل بعثرة الكلمات تدل على بعثرة الرؤية الشعرية ؟ لقد أفرط سعدي في نثر المفردات المتكررة وتوزيعها على بياض الصفحة بطريقة توحي بالتعبير الملحوظ عن الحركة والقيام بدور الفعل الذي يجسد الصورة الشعرية أو الفضاء الداخلي تجسيداً خارجياً حياً ، وهو ما يمنح مظهر التكرار المكثف وظيفة أعمق وأبعد من دلالة التأكيد .

وتجلت مظاهر التفتيت بمظهرين : الأول تمزيق أوصال الكلمة الواحدة إلى حروف من خلال فك ارتباطها الطباعي ، والثاني تفتيت الكلمة من خلال بعثرة حروفها على الصفحة . ويبدو أن سعدي قد أفرط في توظيف المظهر الأول حتى وصل حد العبث في أحيان كثيرة .

وقد تبدى مظهر التشكيل التعبيري الأول من خلال تقطيع أوصال الكلمة أوالكلمات في السطر الواحد تاركاً فراغات بصرية بينها توحي بتقطيع الشحنة الدلالية والشعورية والإيقاعية على المستوى الوظيفي :

هذي الليلة لا تأتي
سأقول : « أحبكِ» لكن لا تأتي
يا-لا-ئـ-مي-يا-لا-ئـ-مي-لا
يا-لا-ئـ-مي-يا-لا-ئـ-مي-لا

وتظهر أهمية التقطيع الصوتي من خلال التأكيد على قراءتها باستحضار حالة نفسية ممزقة متشظية . وفي المقطع السادس ينتقل بالمشهد إلى القدس فيساهم المكان بتطور رؤيته ، ويتمنى ظهور المحبوبة معبراً عن ذلك بترنيمة الترحيب الكنسي (هلّيلو يا) موزعة

(١) وليد منير ، التجريب في القصيدة المعاصرة ، م . فصول ، مج ١٦ ، ع١ ، ١٩٩٧ ، ص ١٧٩ .
(٢) علوي الهاشمي ، تشكيل فضاء النص الشعري بصرياً ، م . الوحدة ع ٨٢ ــ ٨٣ ، ١٩٩١ ، ص ٩٠ .

على الأسطر الشعرية :

وأقول : لعلكِ تأتين
هل-لي-لو-يا
هل-لي-لو-يا ٣١٨/٢

ولجأ في بعض الأحيان إلى تفكيك وحدة الكلمة الواحدة بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره رغم اتصاله السياقي به ، فينتج بذلك تشكيلاً بصرياً موازياً لمضمون التبعثر والتناثر والتشظي . كما في قصيدة «الأعداء» :

نعرف أن ع . ر . ا . ق حروفٌ نتهجّاها
أين نراهُ ؟
-وكنا نحمل آنية السلوى ،
الكلمات التي لا نفقهُها ،
وع . ر . ا . ق ابنِ مبارك . . .
كانت أجسادُ السمكِ البالغ ناعمةً فوق حراشفِنا
ك . و . س . ج
ك . و . س . ج
كو سجُ
كوسجُ
وكان الكوسجُ مندفعاً نحو الماء الأبيضِ . . .
طائرةٌ تمرقُ عبرع . ر . ا . ق نجهلهُ . . . ١٣١/٢

تجلى التفتيت في هذا المقطع السردي القصصي بحيث شكلت الشذرات في النص علامة ، ألا وهي أيقونة التجزؤ والتبعيض فحمّلت حروف كلمة (عراق) دلالة البعثرة والتمزيق لأوصال الوطن منذ بداية النص الذي انفتح مشهده على تهجئة الحروف ، ويستمر هذا التشكيل المتقطع حتى نهاية النص الذي يغلق على حروف يجهلها مبعثراً ، في حين ظهرت كوسج مبعثرة في بداية المشهد لما يحمله تفتيتها من دلالة صوتية للتعبير عن تقطع الأنفاس خوفاً من الحوت البحري الضخم (الكوسج) ، ثم تحولت إلى بنية لغوية موحدة ذات دلالة وحشية .

وقد استخدم سعدي شكلاً آخر من أشكال التفتيت يمتاز بكونه يتساقط عمودياً على الصفحة :

لكنَّ القرن الأول لم يعدِ الأوّل
هانحن أولاءِ نغادرها
م
ش
ن
و
ق
ي
ن ٤٣٧/٣

ظهر تفتيت الكلمة بطريقة تثير الدهشة فكانت الكلمة المشذرة محط اهتمام مفاجيء لما تمثله من تمييز شكلي داخل السياق ، إذ تتدلى كلمة مشنوقين رأسياً كحبل المشنقة تماماً فتحمل دلالة التشظي في الحاضر مقابل دلالة الماضي العريق الممثل بالحديث عن الكوفة في سياق القصيدة .

وفي قصيدة «ثمل » لم يكتف بتشذير الكلمة فحسب بل قام -باستدعاء من حالة الثمالة التي يتقمصها الشاعر- ببعثرة العبارة الواحدة ليزيد من دلالة الانتشار والتشظي فيقدم إيحاء صادقاً بحقيقة السكر ولغة السكارى :

وتموج بيَ الأمواج
وتموجُ
بيَ
أ
ل
أ
م
و
ا
ج .... ٣٧١/٣ وانظر ٣٣٤/٣

ويبدو أن سعدي قد أفرط في العناية بهذا النمط حتى وصل إلى تفتيت البنية اللغوية نفسها فيجزّىء الزمن لإعطاء المسافة النفسية لحالة النقل التي تمتاز بالرتابة ، وفي هذا

التجزيء شيء من العمق الخاص بالحديث عن الهجرة ورحلة الاغتراب لأبناء الوطن التي تجري بطيئة ثقيلة وطويلة ، فبدلاً من أن يستخدم عبارة ثلاثة أشهر في قصيدة «ذكرى المدينة »قام بتفتيتها إلى شهر وشهر وشهر :

أما قطارُ الضواحي

فهو ينقلُنا منذ شهرٍ وشهرٍ وشهرٍ

بعيداً ١٦٥/٣

وتتمثل صورة التشكيل الحركي البصري - والتي هي جزء من مظهر التكرار المكثف كما أسلفنا- في نشر المفردات المتكررة وتوزيعها على بياض الصفحة بطريقة توحي بالتجسيد ، والتعبير الملحوظ عن الحركة ، والقيام بدور الفعل الذي يجسد الصورة الشعرية على حد تعبير علوي الهاشمي[1] ، وهو ما يمنح مظهر التكرار المكثف وظيفة أعمق من دلالة التأكيد ، فسعدي يصور المعنى الذي تحمله كلمة (بعيداً) تصويراً حركياً متدرجاً في نموه الزماني والمكاني متمثلاً باستخدام النقاط اللانهائية كما في المقطع الآتي :

مطرْ

وفي الشارع

يبلل قلبي المطرْ

وفي الشارع

تمر فتاةٌ وحيدةْ

وأمضي بعيداً .....

بعيداً .....

بعيداً ٥٧٣/١

ويصور وقع الخطوات المبتعدة في قصيدة «بطاقة زيارة» تصويراً حركياً متدرجاً في نموه الزماني والمكاني بما يوحي ويعبر عن حركة الخطوات المتساوقة صوتاً وصورةً :

والخطى

تنأى

ويبقى

في المدى

منها الصدى

---

(١) علوي الهاشمي ، تشكيل فضاء النص الشعري بصرياً ، ص ٩٠

ينأى

وينأى ٣٣٨/١ وانظر ٧٤/١ ، ٢٢٤/٢

إن اتجاه حركة الفعل (ينأى) لايخفي في مساره الدلالي عملية الابتعاد المتمثل في الخطوات المتدرجة ، والذي ساهم به تزايد حجم الفراغ عن بداية الصفحة الذي شكله الفعل الأخير (ينأى) .

يبدو أن الإفراط في بعثرة الحروف المعبرة عن بعثرة الرؤية والتي جعلت من القيم البصرية معادلاً موضوعياً دالاً على التشظي في التجربة ، قاده إلى تشييء اللغة على حساب اللغة نفسها مما أوقعه في العبث واللامعنى . وخير مثال يوضح ذلك قصيدة«الزيارة الطويلة» التي ارتأت الباحثة أن تورد معظمها بحجم طباعي مصغر كما وردت في الديوان :

أ
ل
شـْ
قـُ
رُ
ق
تتمطّقُه ، ذاهِلةً ، أفْعى .
وأ
لشـٌ
ر
شـ
ف
يهوى ، منزلقاً عن ظهر الأفعى
وسيأتي قمرٌ
ويسيلُ حليبُ نُحاسٍ
يـ يـ يـ يـ
قـ قـ قـ تـ
ط ط ط قـ
ر ر ر طَ
رُ

يقرطُ ظهر الأفعى
عرقاً
ونشيجاً
بين
ا ل حـ ر شـ فِ
لـ
حـ
ر
شـ
فِ ٣٥٠/٣

من خلال النص السابق تتبدى حالة من الملل مسيطرة على ذهن الشاعر مما دفعه إلى التلاعب البصري المتلائم وعنوان القصيدة ، فكأن أن بعثر الحروف ليمنح الطول (للزيارة) بصرياً ودلالياً إضافة إلى ما يضفيه إيقاع تكرار حرفي الطاء (ست مرات) والقاف (عشر مرات) من ثقل صوتي يساهم في إضافة دلالة الثقل على (الزيارة) موضوع القصيدة . ولا بد من الإشارة إلى أننا لا ننكر حصول انسجام التوزيع البصري مع البنى العميقة للنص ، إلا أننا نرى الإفراط في الاعتماد على هذه الوسيلة التجريبية وصل حد الزخرفة على حساب الروح الشعرية .

ثمة تشكيل بصري وظفه سعدي في أعماله يعتمد في جوهره عنصر الصوت الموسيقي للتعبير عن مؤثرات صوتية بشرية وغير بشرية (صفير ، أجراس ، تنهدات ، طبول . . .) :

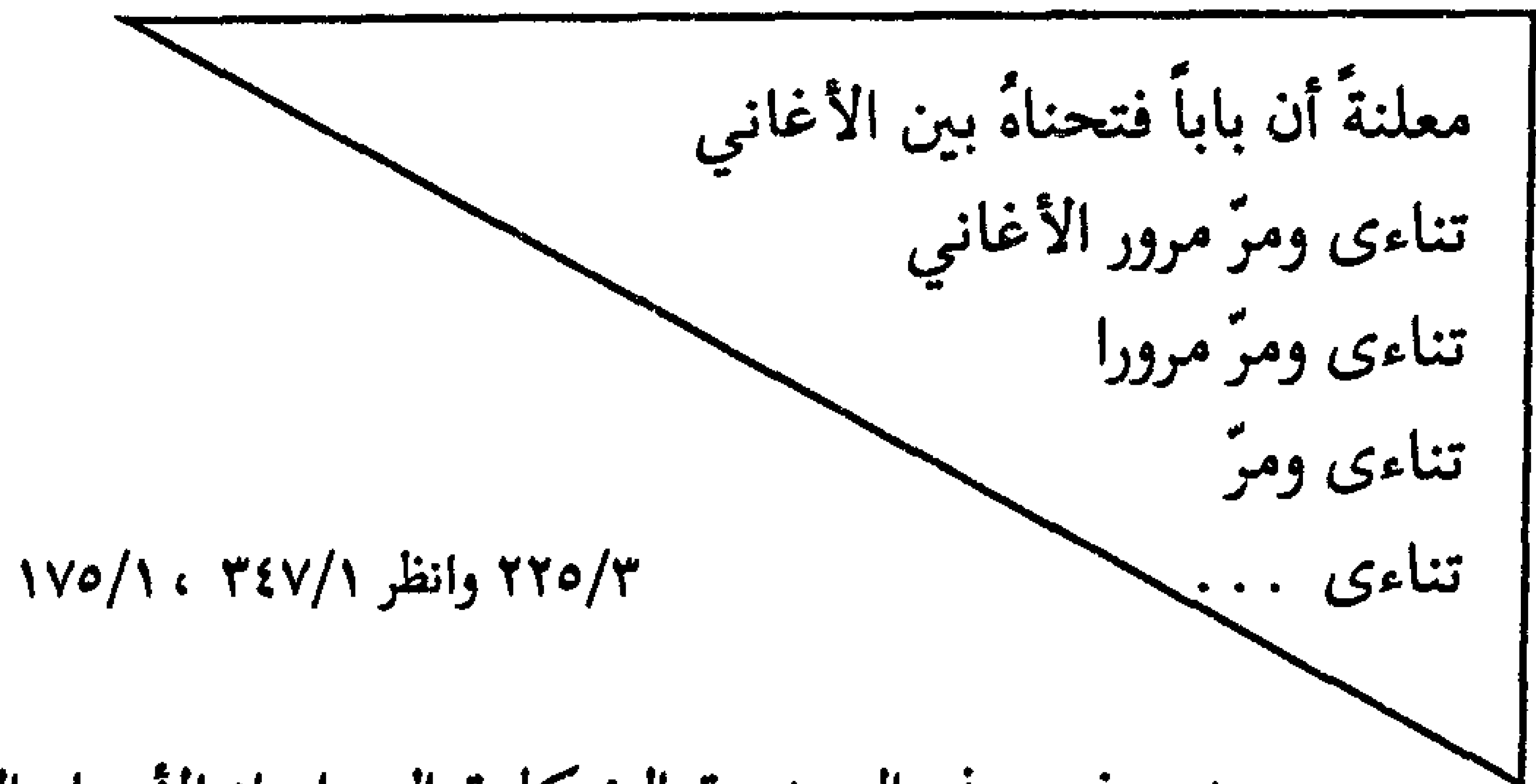
كالريحِ تعوي وتذوي
وكالريحِ تذوي فتعوي
وكالريح تعوي . . . ووووووووي . . ٣٠/٢

وتشكل هذه المحاولة ما يطلق عليه بالكتابة الصوتية وذلك عن طريق تكرار الحرف المقصود تكراراً طباعياً ، مما يمنح القارىء إمكانية التركيز بمساحة صوتية أطول ، فتكرار الواو في تعوي يرسم ضمناً على المستوى البصري إيقاعاً موسيقياً لصوت الذئب الذي أسقطه على الريح . وسوف نتناول ذلك بشيء من التفصيل في مبحث الإيقاع الداخلي .

- **الشكول الهندسية**

أ- الخط الوهمي

وهو الخط الناتج عن الإدراك الحسي الذي يقوم بتنظيم خطوط الصورة تلقائياً داخل مثلث المجال البصري -وقد سبق أن تناولنا نموذجاً لذلك - وهو الرابط بين النقاط الثلاث لأي مثلث على نحو تلقائي ، ومع أنه لا يرى إلا أن له حضوراً حقيقياً في ممارستنا البصرية ، ففي حالة وجود فجوات في التكوين ، فإن الخط الوهمي سيجبرالعين على إكمال حدود محيط التشكيل :



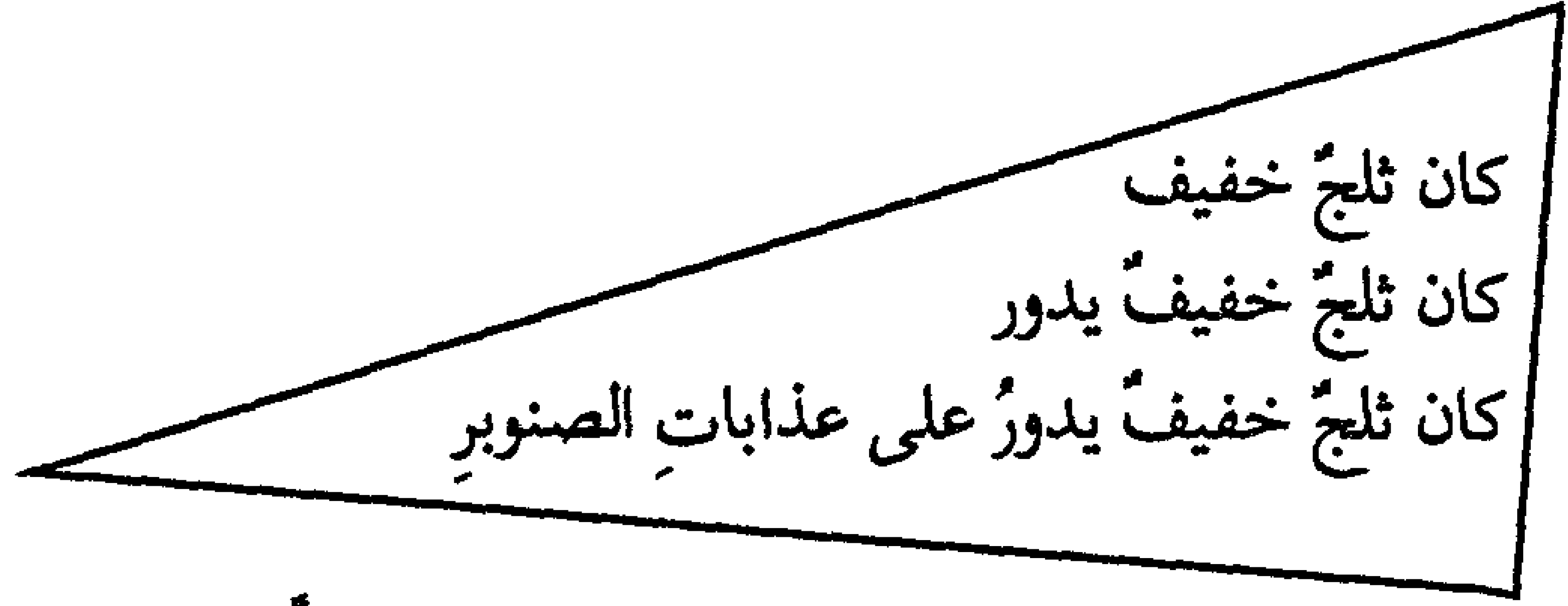
يتجه سعدي في هذه الهندسة الشكلية إلى إبراز الأبعاد الصوتية للنص من خلال البنية الاختزالية التي أوردها منطلقاً من البنية الكبرى في سطر واحد ، ثم عمد إلى اختزالها شيئاً فشيئاً حتى وصل إلى أصغر بنية فيها تعبر عن الحالة النفسية للشاعر ، مشكلاً بذلك مثلثاً قائم الزاوية من الأعلى .[١]

ثمة نمط آخر من أنماط الخط الوهمي التي يتناولها سعدي عكس البنية السابقة فتشكل من خلال البناء الاختزالي للنص مثلثاً قائم الزاوية من الأسفل منطلقاً من مفردة واحدة ، فيفرد لها سطراً شعرياًواحداً ثم تأخذ في التنامي والتوليد مستخدماً البنية التكرارية لذلك حتى تصل إلى أقصاها في بنية كبرى[٢] كما تمثل ذلك قصيدة «سهرة» :

---

(١) ناصر جابر ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ر . ج . الأردنية ، ١٩٩٩ ، ص ١٢٣

(٢) ناصر جابر ، مرجع سابق ، ص ١٢٥



١٦٨/٣

يبدو أن تشكيل الفضاء الخارجي للنص معبراً عنه بالمثلث الوهمي ، جاء منسجماً ومتسقاً مع الفضاء الداخلي إذ تدور الأحاديث في السهرات وتتوالد القصص والحكايات التي عادة ما يكون منطلقها موقفاً أو حادثة أو كلمة .

٢- التظليل /التأطير

لجأ سعدي إلى منحى بصري آخر يشبه ما ينحوه الرسام في لوحته ، ألا وهو الظل الذي يهدف إلى التواري والكمون . والظل رجوع إلى الوراء وتأخرعن الإفصاح وغياب في التصور .[١] ويعبر عن ذلك بصرياً من خلال توظيف التأطيرالذي يعد ظاهرة فنية تعكس فسيفساء القصائد المتناثرة بين فضاءين : فضاء نصي تحكمه الدوال اللغوية ، وفضاء تصويري يفرض على المتلقي جهداً أكبر في البحث عن العلاقة القائمة بين الفضاءات المؤطرة والمتحررة التي لا يمكن النظر إليها باعتبارها إعادة أو تكراراً أو مقاطع منفصلة لا علاقة بينها كما يمكن أن يتبادر إلى الذهن ، وإنما هي إثراء للدلالة يتخذ طابعاً علامياً مزدوجاً[٢]

ففي قصيدة «مصطفى» تستند حركة المعنى على عناصر السرد والتأمل والحوار والغناء فيجعل سعدي صورة الشهيد (مصطفى) في موضع التصدير من خلال وجوده داخل إطار كإطار اللوحة توحي للمتلقي بأنه أمام منظر فني ملون :

شجر صاف ، وسماءٌ خضراءْ وبرائحة من مومباس يبتل الماءْ

---

(١) وليد منير ، التجريب في القصيدة المعاصرة ، ص١٧٨

(٢) رضا بن حميد ، الخطاب الشعري الحديث ، م .فصول مج ١٥ ، ع٩٩٦،١ ، ص١٠٣

أما المدينة التي تستدعي الذكريات الحزينة فتتداعى خارج الإطار لتشكل ظل الشهيد وليس العكس ، وتتكون القصيدة من ثلاث توقيعات مرقمة ، تشتمل كل توقيعة على نص حر وإطارين فنيين . ويتنامى مسار القصيدة من خلال تطوير هاتين اللازمتين الغنائيتين اللتين تتخللان النص .

تجدر الإشارة إلى أن وجود الشكول الهندسية ضمن التوقيعات تحمل تنامياً فنياً متدرجاً ضمن توليفة متسقة متناغمة ، وما يحمله المفتتح المؤطر السابق ما هو إلا عبارة عن نمط من أنماط العناوين . لكنه يتجاوز المفردة إلى الصورة التشكيلية المؤطرة .

ولو تتبعنا تطور هذه اللازمة كما يسميها علي جعفر العلاق[1] أو المفتتح كما اصطلحنا عليه لوجدناه يتطور وفق ما يقتضيه تطور الحدث السردي في حياة مصطفى الذي يتشكل في بنية مؤطرة ثانية :

١- شجر صافٍ ، وسماءٌ خضراءْ
وبرائحة من مومباس يبتل الماءْ
٢- وردٌ أزرقُ
وسماءٌ حمراءْ
وبأسنانِ الكوسج يبتل الماءْ
٣- تابوتٌ أخضرْ
وسماءٌ بيضاءْ
وبطلع النخلة يبتلُّ الماءْ

ويبدو أنَّ هذه المؤطرات الغنائية تسهم من خلال التحولات اللونية في تنمية الحدث والارتفاع به إلى ذروة وجدانية عالية يتوافق مع تطور اللوحة المؤطرة الثانية ، وهكذا ، ثم يتبع كل تشكيل مؤطر نصاً سردياً يتناول حديث الذكريات مع المدينة/البصرة نذكر منه :

وبرائحةِ من حنّاءِ البحرِ عرفناكِ وسمّيناكِ . مدينتنا !
أيامَ أتيناكِ تعلّمنا كيفَ يدورُ الفَطْر خبيئاً بين الظل
وبين النخلِ ،
تعلمنا كيف نؤذن في العيد
وكيف نلاعب أسماكاً هادئةً　　　　١٣٣/٣　وانظر ١٤٩/٣

(١) علي جعفر العلاق ، الشعر والتلقي ، ص٣٣

وتأتي اللازمة الثانية (إطار مصطفى) حاملة صورة الشهيد مصطفى ، فجاءت على شكل ترنيمة من ترانيم الحداد ذات الإيقاع الجنائزي ملتقياً مع الروح الشعبية ليعبر عن شكل من أشكال الدراما التي تتصاعد التجربةفيها إلى الحد الذي يجعل من هذه الشخصية أسطورة ملحمية . فينمو نمواً مرّاً ينتهي برثاء فاجع يتوافق مع المقطع الثالث المؤطرالذي سبق ذكره :

يا حلو يا مصطفى
يا زينة البصرة
نوم الهنا ، مصطفى
ما أضيق الحفرة

ويبدو أن قصيدة «العمل اليومي » هي أقرب ما تكون إلى لوحات قصصية متجمعة ، لجأ سعدي إلى تكنيك الإطار في نهاية كل مقطع من مقاطعها ذات البناء القصصي فيشتمل كل إطار على أغنية صغيرة مكثفة أشبه بالنقلة إلى أجواء الحلم المفقود ، أي أنها البديل الملون والزاهي الذي يملأ خاطر الشاعر أثناء ممارسته عمله اليومي المتعب .[1] وما يهمنا هنا هو الأهمية التي تنطوي عليها عملية التأطير فيبدو أن سعدي يرى بأن هذا الحلم الغنائي الجميل لا يمكن له أن يلوّن الحياة اليومية لذا عبر عن ذلك بوضعه داخل إطار كناية عن فصل اليومي الممل عن الحلم الجميل :

أغنية
في النبع غمسنا الأزهارَ الأولى
فابتلتْ بالماء أصابعُنا
يا شعراً بين الزهرةِ والقطرةِ محلولا
خصلاتٌ منكَ شرائعُنا

١٧٩/١

- الأبيض والأسود

يعد توظيف الشكل الخطي (الطباعي) من أهم الأدوات التحريرية التي أصبحت جزءاً من نسيج النص الدلالي ، فالأبيض والأسود مستويان من مستويات تحرير القصيدة .

(١) محسن اطيمش ، مرجع سابق ، ص ٥٠

ونعني بالأبيض البنط الطباعي الأسود الرفيع أما الأسود فهو البنط الطباعي السميك . ويعد سعدي من الذين أجادوا قراءة التنظير في الدلالة غير اللغوية وتحديد المراوحة بين الأسود والأبيض . وخير ما يمثل ذلك قصيدة «غرناطة» التي وظف فيها هذا التشكيل توظيفاً دلالياً ، فخلق التداخل بين قصيدتين عبر تركيب واحد أبرز إحداهما بالأسود والثانية بالأبيض :

منتصفُ الليل

في «البائسينَ » أراكَ تبحث في الظهيرةِ

لقد أطفئتِ الحمراءُ

ووراء بهرجة المدينةِ ، والمخازنِ ، عن حكايات الصغيرةِ

في الساحة

عيناه . في الساحةْ

سريةًعن ذلك السفح الذي قتلوا به لوركا ،وعن بُقيا قصائدْ

خطوتهُ في آخر الساحةْ

لما تزلْ مطويةَ الأهدابِ ترقد بانتظاركْ

منتصفُ الليل ، كخصرِ امرأةٍ يُطوى

متسائلاً عن شاعرٍ قتلوه . وانفجر الجوابْ :

وفي الشارع قيثارةْ

«لوركا؟ أجل . . . لوركا ؟ درسناه » وتتبعكَ الكلابْ

ينهمرُ النارنج منها ، والندى يغرس أزهارهْ ٣٧١/١

تتكون القصيدة من قصيدتين/مشهدين تنتظمان في وزنين عروضيين مختلفين الأولى وقد عبر عنها سعدي باللون الأبيض جاءت على وزن الرجز ، والثانية وقد عبر عنها باللون الأسود على وزن الكامل . وتقوم القصيدة في بنيتها على المونتاج الفني الذي يعتمد قطع المشاهد والدخول بأخرى ثم العودة على السابق وهكذا ، ويتجلى ذلك من خلال التناظر بين المشهدين : المشهد الأول الذي يعبر فيه عن الواقع العربي ، مقابل المشهد الثاني الإسباني الذي يتحدث فيه عن استشهاد لوركا مستفيداً من دلالة اللون الأسود (رمز الفقد) إضافة إلى إيقاع وزن الكامل المصبوغ بالحزن .

ونظراً لما يحمله الأسود من دلالة العنف والقسوة ، وضرورة ارتفاع الصوت يظهر الحرف

* لقد أغفل الناشر هذا التشكيل في طبعة دار المدى واقتصر ذلك على طبعة دار العودة بيروت . ١٩٨٣ .

«لم» في قصيدة «الغصن والراية» بلون أسود غامق* ويهدف من هذا التشكيل إلى تسريب طابع تذوقي للتأثير على المتلقي ، وهذا ما يقابل تنغيم الصوت وارتفاعه بنبرة خطابية رافضة ، وبخاصة إذا عرفنا أن القصيدة قيلت في ذكرى لينين :

نحن لم نحملْ على قمصاننا وجهكَ ....

ولم نحملْ نحاساً

لم نقلْ للكتبِ السريةِ التوزيع «آمنا بما أُنزِلَ» ٣٦٥/١

وفي قصيدة «إلى فريتز شولتز» بنى سعدي القصيدة مبتدئاً بالأسود ثم جاءت الصفحة الثانية من القصيدة باللون الأبيض ، ولم أجد تفسيراً ينسحب على مستوى الرؤية الكلية لهذا التشكيل ، لذا لم تخرج دلالة هذا التشكيل عن تجسيد التناقض تجسيداً ظاهرياً (شكلياً)فقط .

- الفراغ والمساحة المفتوحة

يعد تشكيل الفراغ المكاني جزءاً لا يتجزأ من إيقاع القصيدة التكويني إذ هو مستوى إيقاعي يفصح عن حركة الذات الداخلية ، ويتسم بالصراع بين ما تمثله الكتابة «المساحة السوداء المحبرة» وما يمثله الفراغ «مساحة البياض» ، وهذا الصراع لا يمكن أن يكون إلا انعكاساً مباشراً أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه الشاعر ، فيقيم حواراً بين الكتابة والبياض ، مستنطقاً الفراغ ومساحته الصامتة بحيث تعبر عن نفسية الشاعر المندفعة أو الهادئة على المستوى البصري ، ويترك «المكان النصي ببياضه الصمت متكلماً ويحيل الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكثف إيقاع كل من المكتوب المثبت والمكتوب الممحى»(١) :

أكوّرُ بين يديكَ حمامتينِ ، وأطلقُ الدنيا

وراءهما ....

تعالَ

تعالَ ...

يا زمنَ الخنادقِ

نحن نرجفُ في العراءِ .....

-تعالَ .....

---

(١) محمد بنيس ، مرجع سابق ، ص ١٥١

يا زمنَ البنادق

نحن نبكي طلقةً حتى ولو صَدِئتْ . ١٧٢/١

في هذا المقطع حالة من التوتر الدرامي يجسدها على الصعيد البصري تراجع اللون الأسود «الكتابة» أمام بياض الفراغ تراجعاً تدريجياً ، ثم ارتداده دفعة واحدة من خلال الضمير «نحن» مما يوحي بارتداد حركة الذات الداخلية المتوترة التي تشعر بروح الجماعة ، فتعود إلي بداية السطر مشحونة بالقوة . كما وتشكل حركة التراجع والارتداد تلك صورة بصرية أخرى من خلال فعل الأمر «تعال» الذي أخذ يومي بحركة تموجية مستمرة .

وقد تميز سعدي بتطوير لغة الحوار مع الفراغ واستنطاق مساحاته الصامتة وتشكيل بياض الورقة بصرياً ودلالياً ، كما يتضح ذلك مما قدمه من مساحات فارغة تحيط بعناوين بعض القصائد ذات البناء التوقيعي ، عدا أنه بات يفرد لكل مقطع صفحة مستقلة زيادة منه في تأكيد أهمية الفراغ والمساحات المتبقية من الصفحة التي تعطي مساحة ذهنية للتأمل والتدبر كما في قصيدة«لمسات يومية» و «ستة تنويعات ليوم واحد» وغيرهما .

- سيمياء الرقم

يعد ظهور الأرقام المكتوبة شكلاً من أشكال التجريب التي استخدمها سعدي تأكيداً منه على ما تترك من إيقاعات خاصة ودلالات متعددة . فيحمل الأعداد المرقومة دلالة زمنية تشي بحقيقة أثر وقع الرقم بصرياً على المتلقي . فسعدي الذي أمضى عمره في المنافي مشرداً ، أصبح الرقم بدلالته الزمنية جزءاً لا يتجزأ من يومياته ، فلا تكاد تخلو قصيدة من عدد الليالي والساعات والأيام والشهور التي يمضيها بعيداً عن وطنه ، حتى أصبح ذكر التواريخ واليوميات هاجسه الأول :

أبعْدَ ١٢ سنة . . . .

دون أن ألمح الباب ، أو ألمس الشارعا ٣٥٢/١

وفي قصيدة «اغتيال محمد بن عبدالحسين» يتصدر الرقم ١٤ مفتتح القصيدة لما يقوم عليه هذا النص من بنية غنائية ذات إيقاع حزين أقرب إلى الندب فيسمح بمرونة استخدام العامية والأرقام :

١٤ ذئباً بقتلك يفخرون ٥٥٩/١

ويأتي الرقم في حالات أخرى ليؤكد الدلالة التوثيقية للحدث على مستوى النص والعنوان :

«معي كان في ٥/٦
لقد كنت أشرب صوته»		٤٤٨/١
«الأربعاء ٩ آذار »		١٧٢/١
«في ٥٤ هذا ، حين كنا أصدقاء
من قبل أن يقضي وليل السجن أعواماً ثلاثة »		٤٧٤/١

وكما استطاع سعدي من خلال تقنية التفاصيل أن ينقلنا إلى عالمه الخاص بأدق موجوداته ، لم يجد بداً من استخدام الإشارة الرقمية ليؤكد هذه التفاصيل التي تأتي بدورها للتأكيد على الذات الحاضرة في قصائده :

هي حانتهُ ١٠٠٪
هو يعرفُها : بابُها الخشبيُّ الصغير
والزجاجُ الملونُ
والبارُ عندَ اليسار
والزقاق المؤدِّي		٦٩/٢

وتعد قصيدة «وفاء إلى نقرة السلمان» خير مثال يحمل الرقم فيها دلالته التوثيقية فهي ذات بعد إشاري على الصعيد الداخلي للنص ، فكما دللنا على أهمية الزمن عند المنفي والمشرد ، فإن الشعور بالزمن داخل السجن يأتي أشد وطأةً :

في ١٩٤٨ ، كنتَ عامل ميكانيك سجيناً في نقرة السلمان .
في ١٩٥٨ ، كنتَ في نقابة الميكانيك بالبصرة ، مطلق السراح
حديثاً من نقرة السلمان .
في ١٩٦٨ ، مضت ثلاثة أعوام على موتكَ بالسل في نقرة السلمان .		٣٤٩/١

تنطوي توقيعة «مرثية إلى هادي طعين»السابقة على ثلاثة تواريخ تعد مفاصل في حياة هادي طعين الذي عمل وناضل ومات في سجن (نقرة السلمان) نتيجة الإهمال والجوع ، وهي بدورها تعد سنوات مصيرية في تاريخ العراق السياسي ، ونلاحظ دقة التعبير الذي انطوت عليه بحيث يفصل بين كل رقم وآخر عشر سنوات وقد كتبت بالبنط الأسود لإبرازها والتأكيد على بعدها الدلالي .

وتأتي التوقيعة الثالثة بعنوان«موقف شرطة السماوة ١٩٧٨» مرتبطة ارتباطاً فنياً وثيقاً بالتوقيعة السابقة من خلال الرقم الذي يفصل بين آخر رقم ورد في التوقيعة السابقة بمقدار عشر سنوات أخرى ، مؤكداً أن هذا السجن سوف يبنى بعظام المعتقلين كما هو حال هادي

طعين ، فهو بذلك يؤكد أن دلالة الزمن هنا دلالة متنامية تصاعدياً في الحدث (موت المساجين) :

السيارة الأولى :

١,٢,٣ ، . . . . ، ٣٠

السيارة الثانية :

١,٢,٣ ، . . . . ، ٣٠

السيارة رقم ١٠٠ :

١,٢,٣ ، . . . . ، ٣٠ ١/٣٥٠

يمكن لسعدي أن يقول إن ٣٠٠٠ ثلاثة آلاف معتقل يموتون في نقرة السلمان[1] ، إلا أنه –وكعادته– يلجأ إلى تفتيت البنيات التركيبية ويتلاعب بها فنياً ، ولربما يجد في هذا النمط المؤثر البصري تأكيداً على بشاعة الواقع الذي يحول المعتقلين إلى أرقام دلالة فقدانهم إنسانيتهم .

رابعاً : البنية الكلية

قبل أن نشرع في رصد ملامح هذه البنية لا بد أن نشير إلى تطور البناء الفني والتشكيل العام لنصوص سعدي يوسف ، وأن نميز بين أشكال القصيدة التي تمثل كل منها إطاراً عاماً ومرحلياً من مسيرته الشعرية ، إذ كتب قصيدته ضمن ثلاثة أشكال فنية الأول هو قصيدة «الشطرين » وثانيها قصيدة التفعيلة وثالثهما قصيدة النثر ، بحيث سيطرت قصيدة التفعيلة على معظم دواوينه في حين انحصرت قصيدة الشطرين في ديوانين اثنين هما أول ما كتب «القرصان» و«أغنيات ليست للآخرين» .

تمتاز بنية النص بطبيعة شمولية ، وبطابع كلي ، فأسس التحليل البنائي كما يرى يوري لوتمان «هو النظر إلى النتاج الأدبي باعتباره كلاً عضوياً متكاملاً . والنص في ضوء هذا التحليل لا يلتقي كحاصل جمع آلي للعناصر التي تؤلفه ، بل إن تفتيت هذه العناصر كل على حدة يترتب عليه فقدان قوام العمل بأكمله ، فكل عنصر لا يتحقق له وجود إلا في علاقته ببقية العناصر ثم في علاقته بالكل البنائي للنص الأدبي» [2] .

وخلاصة القول إن البنية الكلية تقوم على تكامل التجربة الشعرية الكبيرة وترابط

(١) محمد الجزائري ، مرجع سابق ، ص ٣٣٣

(٢) يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري ،ص ٢٧

أجزائها بحيث تؤلف أعمال الشاعر الكاملة وحدة بنائية تضم كل دواوينه ، وتتمثل عند سعدي بقضية الاغتراب وأن الغريب العابر ما زال يتنقل من منفى إلى منفى ، صوته يرشح بالشجن والحنين إلى الوطن ، ويطالعه النخل متجسداً في كل الأشياء التي يراها حتى في زوايا الغرفة . لذا انطوت أعماله على تمثل المشاهد اليومية المبعثرة كما هي حياة الرحالة المتغيرة وغير المستقرة ، مما يقودها إلى تأمل اليومي والمألوف ورصدِ تحولاته وإسقاط الحالة النفسية على تلك المشاهد .

وانطلاقاً من أن التجربة واحدة مهما تعددت عنوانات قصائدها وأن المناخ الكلي الذي يسود التجربة يعمل على توزيع مفرداته على القصائد .(١) سوف نقوم بعملية المسح الشامل لبنية النص الواحد من جهة ، ولبنية نصوص عدة خاضعة لشروط المماثلة في المناخ والعناصر ، وذلك من خلال وحدات البنية القائمة على الثنائيات الضدية . وسوف ننتقي عبارة متكررة كثيراً في أعماله تشكل نواة أو بؤرة مهيمنة تتبلور فيها ذروة هذه الثنائيات بصورة فعلية .

تكاد تكون رؤية سعدي متكاملة للعالم ويتحدد ذلك في القصائد التي ينتظمها موضوع واحد فلا نكاد نجد فواصل بين قصائده مثل قصائد الأخضر بن يوسف التي يمكن أن نطلق عليها القصيدة الديوان . أضف إلى ذلك أن كل ديوان من دواوينه يمثل وحدة بنائية تضم كل قصائد المجموعة ، وكذلك الأمر فإن القصيدة الواحدة تؤلف وحدة بنائية دالة .

وقد وقع اختيار الباحثة على ديوان « بعيداً عن السماء الأولى» ليكون ممثلاً لتجربة سعدي الكلية مع الأخذ بعين الاعتبار أن لكل مجموعة شعرية خصوصيتها بين حركة المجموعات . تعد هذه المجموعة خير نموذج دالٍ على أساس تكامل التجربة الشعرية إذ تشتمل على خمس وعشرين قصيدة تراوحت في بنائها وتشكيلها الخارجي بين ما يمكن أن يسمى قصائد الصفحة وقصيدة المقطع وقصيدة التوقيعات ، كما تشتمل على العديد من القيم البصرية .

وتمتاز هذه المجموعة بوحدة المناخ إذ كتبت جميع قصائدها في المغرب العربي وتحديداً في الجزائر في الفترة ما بين ٩٦٦-١٩٧٠ حيث كان الاغتراب فيها نفياً إجبارياً ، لذا نجد أن جميع قصائدها تنتظم في تجربة وجدانية واحدة ، فيشكل هذا الديوان وحدة فنية ومضمونية متكاملة ، فهي إدانة لهذا العصر حيث أضحت الأرض غريبة وأضحى يعي

(١) ياسين النصير ، اليومي والمألوف في الشعر العربي المعاصر ،م .الأقلام ،ع١١-١٢ ،١٩٨٧ ، ص ٢٠٢ .

فردانيته .

ويمكننا أن نتلمس مجال هذا المناخ من خلال نماذج من صوره الشعرية : «تجري وحيداً مثقلاً بالطحلب المزرق ، منسياً وئيداً » ، «كل الدروب إليك تومىء ، غير أني لا أراها» ، «أأخطأت الطريق ؟ فلم أجد بيتي / وراء قناطر النخل الشتائية . . .» ، « إن النخل في وهران ليس كما عرفته» ، «أسير مع الجميع وخطوتي وحدي» . ٣٨٢/١

سبق وأسلفنا أن هذا الديوان يمثل مرحلة من مراحل الاغتراب ويجسد صورة من صور المنفى في أرض الله لذا تميزت بنيته باعتمادها على ثنائية البعيد /القريب «هنا بيني وبين النخل آلاف الفراسخ ،بيننا الصحراء والبحر» ٣٨١/١ . لقد بقي سعدي لصيق الصلة بالوطن والإنسان والقضية عبر منظور غير ساكن للكلمة الشعرية .

ويتجلى ذلك واضحاً بدلالة عنوان المجموعة «بعيداً عن السماء الأولى» محققاً اتصاله معها عبر خيط من الذكريات كما تجسده مجموعة عناوين القصائد ، التي تشترك جميعها في ما يومي به عنوان المجموعة من غوص في الذكريات والحنين ، بعيداً عن مقاهي البصرة ونخيلها وشط العرب والزورق القصدير ، فلا يتحقق فعل العودة إليها إلا عبر الحلم الذي تتحطم فيه الحدود الزمانية والمكانية كما في «جزيرة الصقر» ، و«خواطر مدنية» ، و«كلمات شبه خاصة» ،و«شط العرب» ، و«بطاقة زيارة» ، و«تأملات عند أسوار عكا» ، و«شجر الدفلى» ، و«نافذة على المنزل العربي» ، «عن المدن الأخرى» ، و«أغنية للرياح الخمس » .

وتكشف مجموعة أخرى من العناوين عن حالة الشعور بالضياع بين القريب والبعيد ، فتقوم القصائد على التقابل المكاني بين البعيد/البصرة ، والقريب/المنفى (أحياء الجزائر) و«رسائل جزائرية» ، و«الحي العربي» ، و«باب سليمان» ، و«تقاسيم على العود » .

من ذلك يمكننا الخلوص إلى ما يمثله العنوان من أهمية كبرى في بنائية النص الشعري بما يحمله من تصورات الشاعر لقصيدته ، فيكون خلاصة دلالية لما يظن الشاعر أنه فحوى القصيدة ، والهاجس الذي تحوم حوله .[1]

أما ما تشتمل عليه بنية النصوص فسوف تتناول الباحثة نماذج من القصائد الدالة على حالات الاغتراب وتجلياتها في ثنائية البعيد/ القريب .

تنبني قصيدة «كلمات شبه خاصة »على فكرة الذكرى إذ يوجه من خلالها رسالة إلى صديق قديم :

---

(١) عبدالله الغذامي ، ثقافة الأسئلة ، ص٤٨

أريد أن أخبركَ الليلةْ
بأنني في قبضة الذكرى :
سجيِّن دونما سجانْ
وحين يبدو التل كالغيم ، ويدنو الغيم كالتلٍّ
وترتعي في العشب المبتلِّ والدالية الألوان والقطعانْ
أغنيةً للسرو والنخلِ
أغور في الذكرى ، فتمتد على جبهتيَ القضبانْ ٣٣١/١

تنطوي هذه القصيدة على ذكريات نبيلة ، وهي الموجهة إلى الصديق العراقي عبدالمجيد الراضي –حسبما أشار في الهامش –تتكون من ثلاثة مقاطع الأول منها يجسد التقابل بين الإنسان الذي يقع في قبضة السجان أو قبضة الأزهار : «قد يقع الإنسان في قبضة السجان أو في قبضة الأزهار » ، تحمل الأخيرة دلالة إيجابية بأن يكون مقيداً بالأزهار رمز الأحلام والأماني النبيلة ، إلا أن سعدي يوسف يفاجئنا مبيناً أن وضع الإنسان في كلتا الحالتين يكون أرحم منه إذا وقع في قبضة الذكرى/ البعيد عندما يكون السجن في كل مكان ولا حاجة للسجان .

وفي قصيدة «خواطر في مدينة قريبة من البحر» انطوت بنيتها على ما يحمله الاغتراب من مفاهيم النفي والشعور بالوحدة من خلال أربعة مقاطع ، الأول يتجلى فيه تصويره الزمني لحالة البعد مظهراً درجة حساسية المنفي تجاه الزمن ورصده لهذا التحول من خلال أسلوب الاستفهام انطلاقاً من رصد أصغر وحدة فيه (الليلة) « وامتد نهر الشيب في الصدغين والمفرق» عدا ما يقوده هذا الرصد من تصوير حالة العزلة وقسوة الحياة خارج وطنه :

أمثلما مرتْ عليك الليلة الأولى
تمر هذه الليلة الألفُ؟
أيبقى الحرف مشلولاً
ينخره المنفى؟
أيبقى الغصن المقطوع مقطوعاً
أوراقه تستمطر الجوعا
أوراقه تصفرّ . . . . . .
أوراق تحت السماوات الغريبات تعرّي غصناً كالجذرمجهولا ٣٣٣/١

ويأتي المقطع الثالث ليجسد الذكرى التي تسكن في ملامح الأشياء ، متكئاً على

أسلوب الشرط :

أكلما لوّن هذا المطرُ القرميد بالماء
أكلما أبصرتُ عصفوراً على حائطْ
أكلما أرعدتِ الأدواءُ أعضائي
واجهني النخلُ . . .
نحيلاً ، غامضاً ، مستوحداً ، نائي ٣٣٤/١

يقوم فعل الشرط على تشكلات الحاضر/القريب معتمداً على تقنية تكرار فعل الشرط وتعدد مظاهره ، في حين تأتي اللازمة(جواب الشرط) لتعبر عن مظهر واحد يتمثل بالفعل (واجهني) متعدد الصفات التي يزيد عددها على أفعال الشرط فيحمله بذلك دلالة نفسية توحي بحجم المعاناة /القريب مقابل البعيد (النخل) .

وفي المقطع الرابع تشتد المفارقة بين البعيد الذي يمنحه البسمة والأمان/ البصرة ، والقريب الذي يحاصره ، فتستنتج الذات الشاعرة أن الأضداد تجتمع في المطارد والمنفى :

تخجلُ أن تأسى ، ولا تقدر أن تضحكْ
-تريد أن تبقى قوياً دون أن تقوى
وفي ظلام الصوتِ تنسى أن ترى صبحكْ
-كأنك الأولُ والآخرْ . ٣٣٤/١

ويتجسد الوطن /البعيد في لحظات النوء والحسرة في قصيدة «شط العرب» إذ يأتيه شط العرب في صورة متخيلة عبر الحلم يدعوه فيها إلى البصرة فيوقّع القصيدة بثلاث توقيعات بعنوان : حلم ١ ، حلم ٢ ، حلم ٣ . ففي الحلم ١ تتعطل الحدود الزمانية والمكانية ويدنو البعيد من القريب :

يبلل ماؤه طعمَ الوسادة في ليالي النوء والحسرة
ويأتي مثل رائحة الطحالبِ ، أخضرَ الخطواتِ ،
يمسح كفيَ اليمنى
بغصنِ الرازقيّ :
- أفقْ . . . . .
أنا النهرُ . . . .
ألستَ تحبني؟ أوَلم تُرِدْ أن تبلغ البصرةْ
بأجنحةِ الوسادةِ؟

-أيها النهرُ
أفقْتُ ، أفقْتُ .

«فوق وسادتي قطرةْ

لها طعم الطحالبِ . . .»
إنها البصرةْ . ٣٣٥/١

فشط العرب وهوأحد مظاهر البصرة المكانية التي تحمل ملامح طفولة سعدي يوسف ، يمارس دوراً عجز الشاعر عن القيام به في الواقع ، ويقدم صورة حسية تبنى على تبادل المدركات ، فالماء يغمره والبصرة تأتيه ، حاملاً بذلك إشارة مخصوصة من شط العرب يعرفها سعدي جيداً «له طعم الطحالب» .

ويتجلى البناء الحواري بين النهر والشاعر متنامياً حتى ينتهي المقطع بتوحد البصرة مع النهر (أنا النهر -إنها البصرة) القادم عبر الحلم الذي يكشف بدوره عن حدود التوحد بينه وبين البصرة «وسادتي لها طعم الطحالب » .

وفي التوقيعة الثالثة يستدعي القريب البعيد من خلال المحسوسات المحيطة به وينهي القصيدة بتوحد المكان القريب/البعيد :

وفي الأهواز كان الفجرُ ينهمرُ
وكان النخلُ يلبس قبعاتِ أرجوانيةْ
وكان الماءُ في «كارونَ » مثلَ الماءِ في البصرةْ . ٣٣٥/١

وتتجلى بنية الضياع عبر المكان القريب /المنفى فلا يعرف الاستقرار في قصيدة «رسائل جزائرية » التي تتكون من سبع توقيعات متماسكة حيث الشريد المطارد لا يظلله مأوى سوى الحانة «أطفئت الشمس ولم يبق لي مرسى سوى حانة» ، « تظل في الصمت الخطى الضائعة» ، في حين تكون العراق /البعيد في التوقيعة الخامسة المعنونة بـ «مسافر» محفورة على جبهة العابرالذي لا مأوى له : «ودعته أمسِ ، وكان العراق / في وجهه المتعب» ويتنامى هاجس الموت الذي يطارد كل مغترب في التوقيعة السابعة المعنونة بـ «إلى بلند » عن طريق ثنائية الموت/الحياة حيث الغربة تقتل فيه الإحساس بالحياة ، فلا يدري أهو يولد أم يموت في البعيد :

نولدُ في الغربة أم نموتُ؟
أتعرف الأشجارُ والبيوتُ
وجوهنا ؟ وأننا . . . نولد كلَّ ساعة

نموتُ كلَّ ساعةْ ٣٤٢/١

وتقوم قصيدة «الحي العربي» على التقابل ، فتتكون من خمسة مقاطع ، الثلاثة الأولى منها تصور الحي العربي بمدينة مليلة الإسبانية /القريب « حيث الحي لا يحيا» ، « وتحت مصارعي الثيران تشهق نسوةُ السادةْ» .

ينفتح المقطع الرابع الذي يصور حياً من أحياء البصرة حيث الدفء والحب والطهرعلى مشاهد مفارقة تتقابل فيها البصرة /البعيد مع صورة الحي/ القريب :

أعود إليك يا حياً من الألواح والقصدير والقمرِ
يهزُّ نُخيلةً حجريةَ الشيصِ
ويرقبُ كل ليلٍ نجمةَ السفرِ
وخطوةَ سيِّدٍ يأتي مع الريحِ
ليزرعَ أرضَ هذا الحيِّ بالنعناع والشيحِ
ويبني مسجداً ويطيرَ بالبشرِ ٣٤٧/١

وفي قصيدة «عن المدن الأخرى » المكونة من توقيعتين معنونتين ، نرصد حركة الزمن الحاضر/المنفي والزمن الماضي التخيلي الذي يتجلى من خلال ليلة أو مساء في الحاضر فتشف صورة البصرة :

تمرُّ النوارسُ
هذا المساءْ
رأيت على البحر شعرك ، إن السماء الخفيضةْ
كرائحةِ العشبِ ، مبتلّةً ، والشباكِ الصغيرةْ ٣٥٣/١

أما الزمن الحقيقي فيأتي من خلال التوقيعة الثانية المعنونة «بشتاء سابع» فهو ساكن لا حركة فيه لأنه يعبر عن زمان النفي :

إن هذا عاميَ السابع ، والأرض القريبة
لم تزل أهدابنا مطبقةً فيها . . .
كأنّا ما وُلدنا . . .
وكأنا ما عرفنا الخطوةَ الأولى ،وماجئنا ، وما متنا مراراً ، وبُعثنا
-هذه الأرض القريبةْ
لم تزل أرضاً غريبةْ ٣٥٤/١

وتشترك قصيدتا «تقاسيم على العود المنفرد » و«الوجوه والأقنعة» بمقطعين إضافة إلى

غنائيتهما وبنية الحنين والشجن التي يسقطها على المكان ، فهما يشتركان بالصور الفنية نفسها التي تشي بحقيقة الوطن المعذب والحزين والبعيد والوحيد كما هو حال الشاعر البعيد والوحيد والطريد :

يا بلادي التي لستُ فيها
يا بلادي البعيدةْ
يا بلادي الوحيدةْ
يا عذاب الليالي المديدةْ ، يا بلادي الطريدةْ » ٣٦٠/١

ويقول أيضاً : «بلادي لستُ أعرفُها ،/ولست أرى لها وجها » ٣٧٣/١ ، و«تناديني المناثر وهي تنبت من بعيد ، مثل غابات النخيل » .

ويشي عنوان قصيدة «بُعدْ » بفضائها الداخلي إذ تتكون من مطلع وثلاثة مقاطع تقدم مشاهد متفرقة وزوايا مختلفة تتضافر وتتوحد لتشكل الكل مجسدة فلسفة الشاعر في الإبداع المتميز بتلاحم الجزء بالكل والجذور بالفروع [1] «لكن بين الماء والتيار /ما يجمع المبدأ والمنتهى » مستخدماً الطباق « أيهذا المقيم المسافر» الذي يشي بتناقضه الظاهري إلا أن المسافر قد ينزح ويبقى مقيماً ـ وجدانياً ـ في جذوره/البعيد :

قد لمستُ الشجيراتِ ، أحسستُ بالنُسْغِ فيها
قد عرفتُ الشحوبَ الذي يعتريها
-غير أن الشجيرات ظلتْ وريقةْ
سرُّها نسغُها
-يا غصون الصنوبرِ ،طلعَ الجذورِ
العريقةْ
أين من يُدرك المستقى؟ ٣٨٣/١

وقد ساهمت الصور الشعرية في اتصال النصوص بعضها ببعض اتصالاً وثيقاً ، ويمكن التدليل على هذا الاتصال من خلال الحقول الدلالية للمفردات المتكررة وأبرز هذه الحقول الطبيعة إذ تعد العنصر السائد في مناخ الديوان ويتمثل ذلك تحديداً في النهر والأشجار وما تشتمل عليه من (وريقات وأغصان وجذور) وتكاد لاتخلو قصيدة من لوحة فنية تزركشها صورة النخيل/رمز العراق الحاضرة بلونها أو سعفها أو جذورها .

---

(١) فريال غزول جبوري ، سعدي يوسف ، سلسلة الشعر والشعراء ، دار الفتى العربي ،ط١ ، ١٩٨٩ ، بيروت ، ص٤١

وترددت صيغ الأفعال الدالة على فعل الرحيل والتنقل «يحملني النبيذ سارية ، أرى أكواخك في المنفى ، سائر مرّ ، ودعته أمس ، أعود إليك يا حياً ، رحلتي في الشراب ، تناديني المنائر ، أمرّ بالنهر » .

وهكذا فإن مجموعة «بعيداً عن السماء الأولى» تعد نموذجاً بنائياً متفرداً حقق الشاعر من خلاله بناءً فنياً يرسم فكرة العلاقة بين البعيد والقريب ، فالمسافات المكانية لم تستطع أن تقف أمام إرادته ، وإصراره على المضي إليها عبر الحلم ، وهذا ما دلت عليه قصائد التوقيعات بعنوان حلم ، نعاس ، سهاد . . . . من هنا وجدنا أن بناء هذه المجموعة يقوم على التقابل المأساوي بين البعيد والقريب مجسداً تجربة الغربة :

- في المغرب الأقصى ، غريبٌ أنتَ . . .
يا نهراً تشفُ به السماءُ
-أين الطريقُ إليكَ ؟
يا ماءً نشاءُ كما يشاءُ
-لو كنتُ جذعاً فوق قنطرةٍ قصيّةْ
إني أجفُّ هنا . . .
أموت . . . .
وأنت تبخلْ بالهديةْ ٣٥٧/١

وأخيراً مما لاشك فيه أن لكل قصيدة بناءها المتميز من مثل البناء الدرامي والغنائي . . .إلخ ، لم نشأ خوض غمارها في هذا المقام ، ويكفينا القول بأنها تتآلف جميعاً بصوت غنائي يقوم على المناجاة . ونستطيع أن نمثل عليه بما يشكل البؤرة المهيمنة على المجموعة بسطرين شعريين :

يا بلادي التي لستُ فيها
يابلادي البعيدةْ
يا بلاد الطريدةْ ٣٦٠/١

المبحث الثاني
البناء الداخلي

العناصر الدرامية

يقوم البناء الدرامي في أبسط تعريف له على الصراع بين طرفين ، وتعدد الأصوات ، وتطور الحدث وتناميه ، كما تقوم النزعة الدرامية على التوتر الذي هو صفة فكرية عليا تنشأ من غوص المبدع إلى أعماق الحياة .(١)

وانطلاقاً من تصور إليوت للشعر الدرامي بأنه نتاج تداخل الشعر الغنائي والملحمي معاً ، وبأنه -أي الشعر- سيعود إلى الدراما الشعرية ، لأنه النتاج الحتمي التالي لتطور الدراما المعاصر .(٢) نجد أن سعدي يوسف يحمل الحس الدرامي منذ بداياته الغنائية التي اتضح من خلالها توظيف السرد والتداعي الحر المؤطر بزمان ومكان محددين ، فكتب أعمالاً شعرية ذات بنية درامية .

ولعل اهتمامه بالمسرح والقصة وممارسة الكتابة في هذين الفنين كانا وراء إضفاء البعد الدرامي على قصائده ، ويعبر عن ذلك بقوله :«إن القصيدة ذات العناصر الدرامية أو ذات العناصر المسرحية قمة التصعيد الشعري . . . والمسرح بالنسبة للشعر العربي الحديث ليس حلماً ، إنما يبحث الشعر العربي الحديث عن المسرح الحلم » .(٣)

ويستطيع الناظر في نتاجه الشعري أن يلحظ تطور الحس الدرامي وصولاً إلى تتويج أدائه الدرامي بمسرحيات شعرية عديدة منها : «حانة الطرق الأربعة» و«الطريق إلى سمرقند» و«حكاية في فصل واحد » و«عندما في الأعالي» ، وقد ضمها إلى مجلدات الأعمال الشعرية ليبين مدى أهمية ارتباط هذين الفنين معاً ، واتسامهما بسمات الموقف الدرامي الذي يقوم في جوهره على «التجاذب والتنافر ، والتنافر والتجاذب في اقتراب مجالات العمل الفني وابتعادها ، وفي تحولها وثباتها داخل حركة القصيدة ، فيؤدي بدوره إلى نشوب الصراع بينها حاداً ونامياً ومتطوراً »(٤)

---

(١) فاضل ثامر ، معالم جديدة في أدبنا المعاصر ، ١٩٧٥ ، ص٣٦٧ ، وانظر أيضاً عز الدين إسماعيل ،مرجع سابق ، ص ٢٧٩

(٢) ف .أ . ماثيسن ، إليوت الشاعر الناقد ، ت إحسان عباس ، ص١٤٧

(٣) نقلاً عن : محمد لطفي اليوسفي ، في بنية الشعر العربي المعاصر ، ص٦٩

(٤) أحمد عزالدين ، سيادة الموقف الدرامي داخل القصيدة العربية ، م .الأقلام ،ع٢ ، س١٣ ، ١٩٧٧ ، ص٤١

وعمد سعدي يوسف من خلال توظيف النزعة الدرامية إلى إضفاء عمق خاص على النص الشعري مستخدماً أفضل التقنيات الفنية للتعبير عن «الواقع والإحساس بالراهن القائم ، أي بالخصائص العامة للحظة من اللحظات حسبما يحس المرء بها إحساساً فعلياً» .(١)

فنلاحظ حضور البنية النصية المليئة بالمتناقضات التي تتحرك في أرجاء القصيدة جراء صراع الثنائيات والعلاقة الجدلية بينها ، فأتقن فن كسر التوقع من خلال رسم مشهد ما ، يقوده إلى استحضار نقيضه على الفور . وبعبارة أخرى فقد سعى إلى أن يتأمل الأشياء ويرصدها ويخلخلها ثم يبنى عليها خبرات جديدة مثيرة للدهشة .

وسوف نتناول الموقف الدرامي من خلال مجموعة من العناصر التي شكلت بنية القصيدة الدرامية ، وذلك عبر تجلياتها الدرامية المتمثلة بـ :الموقف الدرامي الذي يكشف عن الصراع ، والسرد القصصي ، المنولوج ، والحوار وتعدد الأصوات .

ومع إيماننا المطلق بأن الحكم على تجربة شعرية من خلال تفتيت عناصرها إلى جزيئات دون إيجاد علاقة بينها والموقف الأساسي في التجربة ، يعبر عن انتقائية مسطحة ، لا ترى سوى القشرة إلا أننا نسلم أنفسنا -لأغراض الدراسة فقط- إلى تقسيم شكلي يكاد يتفلت من بين أيدينا تداخلاً وتماسكاً بين الحين والآخر .

يشكل الصراع العنصر العمدة للدراما الشعرية ، وكنا تناولنا في مبحث البنية الكلية الصراع القائم على الثنائيات وكان أبرزها ثنائية البعيد/القريب لذا لن نوسع التناول في هذا المقام وسنكتفي ببيان ملامح الصراع في قصيدة «أوراق من ملف المهدي بن بركة» .

تكشف هذه القصيدة عن الصراع القائم بين المتناقضات . وتتم بين قوتين تمثلان الخير والشر ، القوي والضعيف . وتتحلق هذه المتناقضات حول شخصية ابن بركة الذي عمل سعدي يوسف على أسطرتها من خلال تحويله إلى رمز بطولي ناضل في سبيل الدفاع عن وطنه (المغرب) ، ويشكل ابن بركة عنصراً جاذباً لطرفي الصراع حيث عبر عنهما بأصوات ، وقد شكلت هذه الأصوات/القوى المتصارعة دوراً رئيساً في دفع حركة النص إلى الأمام .
ويمثل الطرف الأول فيها (الجياع ، المرأة ، اللاجئون) مشكلين الصوت الإيجابي فيتعقبون ابن بركة ، لأنهم يرون فيه نبوءة التحرير والأمل المنتظر :

. . . .أفي المعطفِ الخبزُ والجبنُ والبرتقالةُ ؟

---

(١) عزالدين إسماعيل ، مرجع سابق ، ص٢٧٩

ها هوذا خارجٌ
والسُّلّم المتطامنِ أدركتُه . . . حين أبصرتُ عينيهِ
قررتُ أن أتبعهْ ١١٨/١

ويشكل الطرف الثاني الصوت السلبي الهدام ممثلاً بـ (ضابط أمن ، ومخبرين) فيطارد هذا الصوت ابن بركة ويتعقبه أينما حل محاولاً قمعه والسيطرة عليه :

. . . .يجلسُ قدامَ
بِنْ بركةَ المتحدثِ . . . يُحكمُ نظارتيهِ ، ويُنزل
حافة قبعةِ الجوخِ ، يشرب قهوتَهُ : رشفةً
رشفةً . . . . كانَ ضابطَ أمنٍ ١٢٠/١.

ويشتد الصراع الدرامي عندما يضع الشاعر نفسه موضع البطل ابن بركة بحركة متصاعدة مع تصاعد النضال والمقاومة :

جلستُ على عتْبةِ البيت منكسراً ذابلاً . . . . حاملاً وجهَ
بِنْ بركةَ المتأرجحَ بين الحزام الشيوعيّ ، والبيت والقهوةِ
الساخنةْ . ١٢٣/١

وتتحد أبعاد الصراع من خلال رسم ملامح المجابهة بين المتكلم/الذات الضعيفة المهزومة وبين الآخر الذي يمثل الذات المسيطرة/القوة مما يدفع بالعمل إلى تصاعد حركة التوتر التي تشير إلى عمق المأساة :

إني أحسُّ بهم : على ورق الكتابة يتركون أوائلَ البصماتِ ،
يغتصبون أزهار الحبيبةْ
إني أحسُّ بهم :يجالسني على كرسيّ مكتبتي فتىً منهم
ويشرح لي شؤوني . ١٢٠/١

ويتصاعد حضور التوتر في القصيدة على المستويين القصصي والدرامي فتكشف مقاطع القصيدة عن صراع زمني بين الماضي والحاضر . فالحاضر يعمل على تجسيد اللغة الدرامية المعبر عنها بالفعل المضارع الذي يتحقق الآن :

يتبادلُ والمغربَ العربيَّ الرسائلَ ، كلُّ الطوابع
صورتُه ، والخطوطُ التي يدرس الخبراء اندفاعاتِها
خطهُ . . . . . .

***

القتلُ يلبسُ خُفَّ راقصة تراودني . . .   ١١٨/١

وتبلغ شدة توتر حركة الحاضر بأن تمتد نحو المستقبل في حركة مقاومة للقوى الهدامة :

ها هم جياعُ المغربِ العربيّ ينتشرون باسمكِ

ينشرون . على اسمكِ الممنوع أوراق الخلايا والحدائقْ   ١١٩/١

ويكاد يتغلب هذا الزمن على مقاطع القصيدة محملاً بالعذابات الواقعة على طرف الصراع المهزوم ، حتى وإن جاء أحياناً بصيغة الماضي فهو ينفتح بدلالاته على الحاضر:[1]

جاءه رجلٌ يرتدي معطفاً مطرياً . . . تلفّتَ واجتازَ

***

تبدين شاحبةً ، رأى قسماتِكِ الفقراءُ في صيفِ الرباطِ

. . . .

هل تذهبين معي ؟

سندخل عَتمة الحاناتِ

-ندخل عتمة الوطنِ   ١١٩/١

ويتبدى الزمن الماضي من خلال حركتين ضديتين ، الأولى ارتدادية تتم عبر الذاكرة بلغة سردية قصصية ، فتصور أن الماضي لم يسلم من القوى الهدامة المطاردة في كل مكان :

قال لي مخبرٌ : « عاد من رحلةٍ في الضواحي»

إذن كنتَ في حارةٍ بالحزام الشيوعيّ

حيثُ الأفارقة القادمون من المدن المتسولةِ النورَ ،   ١٢٠/١

وجاءت حركة الماضي الثانية رؤيوية مستقبلية تمنح المستقبل أملاً وتفاؤلاً عكس ممارسة فعل الحاضر :

كانت الأسوارُ أشجاراً وأطفالاً وماءَ   ١٢٤/١

مما سبق تبين لنا تشكل ملامح البناء الدرامي من خلال نظام الحركات والمشاهد التي تفاعلت معاً في صراع متصاعد باتجاه التوتر الدرامي معتمداً التقديم المباشر للحدث دون تقريرية ، ومكتفياً بنقل حركة الواقع مقابل عالم المثال .

أ- بنية السرد القصصي

تركت القصة أثرها الواضح في أعمال سعدي بما فيها مقومات السرد والحوار والوصف

---

(١) محمد لطفي اليوسفي ، مرجع سابق ، ص٥٨

والشخوص والمنولوج وغيرها .

وتعددت أنماط السرد بشكل عام في بنية قصائده إذ بدأت تجربته مع الحكاية الشعرية التي هي عبارة عن حدث يعتمد التركيز ، والتكثيف ، والاقتصاد في العبارة ، والاعتناء بالانتقالات الهادفة ، وتجنب التفاصيل الزائدة ومراعاة التسلسل التاريخي للحدث ، وسيادة العناصر الغنائية وضعف العناصر الإيحائية للحكاية(١)

فبدأت التجربة تسجيلية تضفي طاقة واقعية على الحدث أو الموقف فتحكي عن حوادث الاعتقال والاغتيال التي يتعرض لها أبطاله المناضلون كما تجلى ذلك في قصائد «حادثة في الدواسر ، اغتيال محمد بن عبدالحسين » ، وغيرها . ويهتم بالسرد الوصفي لحياة أبطاله مركزاً على رسم الشخصية من الخارج .

وتركز الحكاية الشعرية على نماذج البطولة فيذكرنا في مثل هذا التوظيف بقصائد لوركا وتحديداً قصيدة « اعتقال أنطونيو » وقصائد ناظم حكمت وعبدالصبورفي قصيدته « شنق زهران» فالصور حية مفرطة والإيقاع غنائي حزين وصوت الشاعر مسيطر على النص :

كان أنطونيو نبياً دون دينْ
كان أنطونيو قوياً
لامع العينين ٥٦١/١

وبرزت نماذج كثيرة من نصوص سعدي تتمركز حول البسطاء الذين يحولهم إلى أبطال تراجيديا يتحدون الموت كما في قصائد «ميت في بلد السلامة ، الليل أزرق ، أمر بإلقاء القبض ، الهارب الليلي ، الاستشهاد ، زهران ، عبدالسلام . . .»

وسوف نتناول نموذجاً دالاً على هذه المرحلة التي تتركز حول شخصية الفرد/البطل ذي المصير المأساوي «ميت في بلد السلامة» إذ ينقل غضب الإنسان البسيط ، وانفجاره ضد الاضطهاد من موقف الفلاح الساذج إلى موقف الثوري الغاضب ، مشيراً إلى التحول والنضج اللذين طرأ على وعي البطل :«قد مات عبدالله» لقد افتتح القصيدة معتمداً على الحدث منذ لحظة العنفوان والتأزم ، دون أن يخبرنا سبب موته ، أو أن يقدم للشخصية تقديماً يساهم في الكشف عنها .

ويظهر أن صوت الشاعر هو الطاغي من خلال قطعه للحدث السردي معلناً تعاطفه مع الشخصية :

. . . والأمواتُ في «بلد السلامةْ»

---

(١) فاضل ثامر ، مرجع سابق ، ص٣٠٧

يمضونَ كالأحياء في صمت الدموعْ
والناسُ في «بلد السلامةْ »
ينسونَ حتى الموت حين يرون قريتهم تجوعْ ٥٣٦/١

ونلاحظ أن الحدث القصصي عند سعدي لاينمو نمواً طبيعياً كأن يفترض وجود مشكلة وبداية وتصاعد للحدث ومن ثم الحل ، إلا أننا لاحظنا أنه أقرب ما يكون إلى اللوحات الفنية التي تسرد مشاهد وصفية يتوحد صوت الشاعرفيها مع صوت الراوي . ففي هذا النص نجد أنه يتوحد صوت الشاعر مع صوت الراوي لبيان كيفية موت الفلاح العجوز نظراً لأنه يهتم بالحدث الضيق واللمحة القصصية :

لكنْ سأروي كيف عبدُالله ماتْ :
كان الظلام يكفّن الضوء الأخيرْ
وتلوحُ أحداقُ الفوانيس العتيقة مطفآتْ
لا صوتَ . . . لا إنسانَ . . .
-والليل يلتهم الحياةْ . ٥٣٦/١

يؤكد سعدي رسم الجو العام لظروف الموت قبل التوغل في الحديث عن كيفية الموت ، وذلك زيادة في التشوق وجذب القارىء ، ولا سيما أنه يتكىء على صوت الراوي الذي يذكرنا بأسلوب الحكواتي . ويرصد بعد ذلك طريقة الموت جاعلاً منها صورة بشعة فيحول مصير شخصية الفلاح البسيطة إلى مأساة إنسانية :

ملقىً يموتُ ، مهشمَ الأضلاع ، تغمرهُ الدماءْ
والأرض تشرب ، النجومْ
حمراءُ واسعةٌ ، وعبدُالله ماتْ
قد متَّ وحدكَ أيها الملقى جريحاً في الضبابْ
عيناكَ غارقتان بالدم والترابْ
وبقيت طول الليل وجهاً للرياحْ
ودماً يذوق النمل منه في الصباحْ ٥٣٦/١

بذلك تنتهي الحكاية التي بدت مترابطة زمنياً إذ افتتحها في «منتصف الليل » وختمها «في الصباح » . إلا أن القصيدة لم تنته فيأتي المقطع الأخير بشحنات غنائية عالية ، يحول من خلالها شخصية الفلاح البسيط إلى بطل تراجيدي ويتوحد معه إنسانياً :

إنا سواءٌ أيها الرجلُ العظيمْ

يا ميتاً لم ننسَهُ يوماً ولن ننساه يوما
يا حاملَ الستينَ ، يا رباً مدمّى ٥٣٧/١

ونورد نموذجاً آخر يبرز عنصر السرد القصصي من خلال البطل الذي يروي القصة بضمير المتكلم موظفاً بنية الحوار فيكشف الحدث ويختزله مبتعداً عن التفاصيل السردية المملة :

كزهرةٍ في الرملِ . . . أنتِ كالفرحْ
في موطني الصامتِ . . . يا هادئة العيونْ
الكل في الدروب يرقصونْ
الكلُّ ، إلا أنت يا ناعمة العيونْ
وحينما أجبت كالذاهل :من بغدادْ . . . .
ضحكتِ في صمتٍ ، وكان الأصدقاء يرقصونْ
وقلتِ : هلْ؟
-لكنني لا أعرف الكثيرْ
وربما سحقتُ خفَّكِ الصغيرْ ،
ضحكتِ يا آنستي . . . والكلُّ يرقصونْ
وعندما سألتُ عن اسمكِ كنتِ تبسمينْ
وعندما أجبتُ عن اسميَ كنتِ تبسمينْ
وددتُ لوبقيتِ تسألينْ !
وهكذا . . .
. . . .
لم يبقَ إلا بعضُ راقصينْ

وينتقل المشهد بعد ذلك إلى الشارع مستخدماً أسلوب القطع السينمائي :

في الشارع اللامع . . . .
والشجرْ
يُنصتُ للمطرْ . . .
كان الرذاذُ يحملُ العبيرْ
إلى فؤادينا وكنا وحدَنا نسيرْ ٥٧٦/١

تطورت فنية البناء القصصي عند سعدي يوسف فلم تعد ترتكز على الحدث /الحادثة ، ولم تقتصر في تمركزها على البطل المناضل إذ أخذت تعتمد الأساليب الحديثة منها الارتداد أو ما يسمى بأسلوب القطع/المونتاج أي قطع التسلسل الزمني للأحداث ، والعودة من اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث التي وقعت في الماضي على لسان الراوي أومن خلال وعي أحد الشخوص .(١)

وتعد قصيدة «حانة على البحر المتوسط» خير ممثل على بنية السرد القصصي إذ تقوم على تداخل مشهدين من خلال تداخل الأزمان ، وتداخل الأصوات (صوت الشاعر وصوت الراوي الذي ينفصل عنه ليظهر في المقطع الأخير) . والمشهدان متناقضان الأول ينفتح على الحاضر وفضاؤه الحانة :

أعتمَ البحرُ ،
كان يُعتم ، شيئاً ، فشيئاً ، وكان بريق الثياب القصيرةْ
يختفي في العيونْ

ويتطور الحدث وينمو في المشهد داخل الحانة بظهور شخصية الراقصة من خلال الحوار :

أعتم النهرُ ،
منذ الظهيرةْ
كان يُعتم ، شيئاً ، فشيئاً ، وكان نخيل الجزيرةْ
يختفي في سماءٍ من القطن مبتلّة
-هل تريدين شيئاً من الثلجِ ؟
-لا

أما المشهد الثاني فيرتد إلى الماضي ، وفضاؤه (باب المعظّم) حيث جرت نضالات الشعب العراقي :

فندقٌ قربَ بابِ المعظّمْ
غرفةٌ قرب باب المعظمْ
ليلةٌ قرب باب المعظمْ

مستخدماً تقنية التصوير السينمائي حيث يلتقط صور المكان من العام إلى الخاص «فندق-غرفة» ثم يبدأ بسرد الحدث :

---

(١) علي عشري زايد ،مرجع سابق ، ص٢٢٠

كنتُ منكشفاً للرصاص الذي جاءني من وراء الفراتِ

ثم يرتد مرة أخرى إلى المشهد الأول من حيث انتهى مطوراً الحوار هذه المرة ، عدا أن صوت الراوي ينفصل عن صوت الشاعر/البطل :

-أنتِ لا ترقصينْ!

-ربما بعد كأسينْ ....

شيئاً من الملحِ؟

لا ......

يظهر الحوار دور البطل المتصاعد نفسياً نحو التوتر والتأزم مقابل ثبات دور الراقصة وسكون ردة فعلها المتمثلة بعدم تغيير جواب النفي .

ويرتد مرة ثانية إلى المشهد الثاني حيث الماضي ، ويزداد الحدث تصاعداً من خلال إعادة بناء بداية المقطع الأول مع تغيير في التركيب يكسبه بعداً درامياً جديداً من أعتم البحر لتصبح أعتم الوجه ، فينهي الحدث «المشهد الثاني» نهاية مأساوية :

أعتم الوجهُ ،

كان يعتمُ ، شيئا ً فشيئاً ، وكان سواد العيون الصغيرةْ

يختفي في سواد القماشِ .

إن كفيهِ مشدودتانْ .

إن عينيهِ معصوبتانْ .

إنه ، فوق كرسيةٍ ....

سوف يُعدمْ .

أما نهاية المشهد الأول فتأتي مثيرة للدهشة وتكسر التوقع وذلك من خلال تكرار السؤال للراقصة مع تغيير في نوع المعروض «هل تريدين شيئاً من الثلج ؟» ليصبح :

-هل تريدينَ شيئاً من النارِ ؟

-لا .

....

....

أنت لا تفهمينْ ١٩١/١ وانظر أيضاً «كابوس» ١٦٠/١

فلربما تكون النار التي أحدثت تطوراً في الحدث رمز الثورة وهي بديل من الثلج رمز الدعة والاستقرار ، كما أنه رد فعل ثوري لا تفهمه الراقصة ولا تدرك أبعاده ، لذا ألحق

الشاعر جواب الراقصة بنقاط حذف تحيل إلى حوار داخل البطل وفترة صمت يقتضيها السياق النفسي .

وتجدر الإشارة إلى أن استعارة سعدي لشكل القصة لم يتجسد من حيث تتابع السرد المنطقي للأحداث ، والعناية بتكثيف الحوار واختزاله فحسب ، بل استفاد من تقنيات السرد الأخرى كالعناية بالتفصيلات المثيرة والحية في الأحداث ، معتمداً على لغة تفصيلية سردية وصفية ، يبرز فيها التجسيد وتداعي المعاني إضافة إلى توظيف تيار الوعي وأسلوب المناجاة .

فقصيدة «الأعداء» تتكون من ثلاث توقيعات طويلة « الطفولة – التمرد -أيام ١٩٦٣» تعد كل واحدة امتداداً للتي قبلها على مستوى الحدث والمستوى الفني ، ويتجسد الصراع فيها عبر ثنائية الحياة والموت وكأنها ثلاثة مشاهد مصبوغة بالدم لموقف واحد يعبر عنه من خلال بنية التقابل بين أنماط القمع/المرموز له بالخنزير الذي يحيل في مستوى من مستوياته إلى الخنزير البري قاتل تموز [١] والمواطن البسيط المرموز له بوجه الطفولة .

تأتي الحركة الأولى بعنوان «الطفولة» لتبني المشهد الحكائي على تقابل الطفولة والخنزير ، فيسرد حشداً من تفاصيل حكايات الطفولة وحركتها في الأشياء البريئة مستخدماً ضمير الجماعة لنقل مشهد الأطفال المندفعين نحو البحر بحثاً عن مخلفات السفن جرّاء الجوع :

في ورد الهيلِ ، وفي البرديّ ، وفي التمرِ المتساقطِ ،
نمضي .
يتامى كنّا ،
نبحثُ عن معنى البحرِ .

ويقابل ذلك حركة الخنزير الوحشي/رمز القمع الذي تعلن رائحته عنه قبل ظهوره :

الخنزيرُ الوحشيُّ يُخشخش في الصدرِ المبتلِ .
-نبولُ دماً .
نضحكُ .
والخنزير الوحشِي يخشخش في البرديّ .
أنادي الشاطيء :
خالةُ ، يا خالةُ ، يا خالةُ .....

---

(١) فخري صالح ، شعرية التفاصيل ، ص١٤٣

أين بنادق أهلينا اليدوياتُ الصنع ؟
-الخنزير الوحشي يُراوغ تحت الماءَ الأحمرِ ١٢٦/٢

تتغلغل صورة الخنزير باستخدام الفعل (يخشخش) معلناً عن نفسه في مشاهد بنية السرد بعد كل فعلين يقوم الأطفال الفقراء بهما (نبول -نضحك) فتصبح صورة الخنزير لازمة فنية يراوح من خلالها بين مشهدين اثنين يقومان على التتابع .

وتأتي الحركة الثانية بعنوان (التمرد) . فيتنامى فيهاالحدث منطلقاً من حركة المتضادتين :الأولى تكشف عن حركة أحلام الطفولة الجائعة ، التي تبحث عن قوت يومها في مخلفات السفن مسقطة ورقاً وكلمات لا طعاماً يشبع الجائعين . والثانية تبين تطور وسيلة القمع المستخدمة في مواجهة حركة الطفولة ، ورغبتها في افتراس طعم الحياة فيهم :

طائرة تسقط سلوى من ورق ،
-عبدالحسن بن مبارك يأخذّنا للشط جميعاً ،
-طائرة كالخنزير الأسودِ
دارتْ فوق النخلِ ،
وعبد الحسن بن مبارك إذ يتقدمنا عُريان إلىَ الماءِ ،
يصيح بنا :
«الليلة نأكل فَلْتشبوا» . . .
طائرةٌ
كالكوسج
دارت فوقَ الماءِ ،
ويصرخ عبدالحَسن بن مبارك منتهش اللحمِ . . . . .
الماء الأحمر يحمرّ ويحمرّ ، ١٣٠/٢

يتكئ سعدي في هذه البنية على حركة الأفعال وكثافتها وتتابعها السريع بحيث تغني حركة المعنى نفسه ، وكذلك على تكرار مشهد الرعب والخوف وطغيان رمزية الدم على مشهد الحركات الثلاثة . وتأتي الحركة السردية الثالثة بعنوان «أيام ١٩٦٣» يتحول فيها المتكلم بضمير الجماعة ليصبح متكلماً فرداً ، إذ تحمل رؤية جديدة وصورة أخرى من صور الضدية فينتقل بالحدث إلى السجن ويمارس دور المراقب لأحداث المشهد المتكرر عبر الحركات الثلاث المتمثلة بـ (الطفولة / نمضي فرحين ،التمرد / صرخنا ، أيام ٦٣ / أصبحنا

مغلولين) :

-أرقد في «السيبةِ» .

الفتيان الفقراء يطوفون منازل في الصحراءِ ،

مغلولين اثنين اثنين ....

وكان «الخنزير -الطائرة -الكوسجُ » يرقبهم .

-الخنزير الوحشي يخشخش عبر القضبانِ ، ١٣٣/٢

يكشف المقطع الأخير عن الهوية الواحدة لثلاثة وجوه من وجوه القمع ورموز الفتك الدموية «الخنزير ، الطائرة ، الكوسج » التي تطارد البراءة في الإنسان أينما كان محاولة القضاء على سعادته البسيطة .

وكما لمسنا تركيز سعدي على البنية المثيرة المليئة بالتفصيلات ،امتازت تجربته القصصية بالاختزال والتكثيف السردي والقدرة على رصد تجربة الإنسان المقهور دون استخدام أيّ صور بلاغية معتمداً في نجاحه على تنظيم الصور النحوية فقط :

وفجأةً :

أُلقيت أرضاً

قيّدوني بالحبالِ .

سألتُهم : ماذا فعلتُ؟

فلم يجيبوا . ٤٠/٢

يتلخص عنصر المباغتة والحدث الذي لا يسبقه مقدمات في كلمة فجأة التي تنفرد على السطر بعد جملة سردية طويلة -وهي موظفة كثيراً في أعماله- ، مما يضفي نوعاً من الصدمة وإثارة الترقب .ومما يزيد الصدمة الفنية عمقاً استخدام صيغة المبني للمجهول لما تحمل من تأكيد الضحية على عدم استيعابها لما يحدث في الواقع ، مع أن الفعل الحقيقي الذي يقوم به الفاعل لا يتعدى الاستفهام ليعبر عن الحيرة «سألتهم : ماذا فعلت»ويأتي الجواب بالنفي مؤكداً بنية التجربة ومعمقاً الحس بالاغتراب . عدا ما تحمله صيغة الجمع «هم» مقابل صيغة المفرد «أنا» من دلالة مواجهة الفرد الوحيد أمام المجموع (النظام) .

ب- بنية المنولوج

ومما يبرز عنصر الدراما في أعمال سعدي وجود قصائد تنبني في كليتها على المونولوج ، فتتم حركة القصيدة من خلال شخصية واحدة . وهي غالباً ما تنطوي على عنصر مسرحي ، فليس ثمة موقف يفترض علاقة بين أطراف متعددة ، وإنما يوجد صوت يتردد بين زمنين الماضي والحاضر . وغالباً ما ينوب عن الشخصيات في هذه البنية أصوات داخلية متضادة تنهض بمهمة تطور الحدث .

والمونولوج في أبسط تعريفاته هو صوت الفرد يحدّث نفسه أو هو صوتان لشخص واحد أحدهما صوته الخارجي العام الذي يتوجه إلى الآخرين ويعبر عنه بالصوت الأول والآخر صوته الداخلي الحاضر الذي لا يسمعه أحد غيره يبزغ على السطح من حين لآخر ويعبر عنه بالصوت الثاني .[(١)] وتكمن أهمية المونولوج في أنه يتواصل مع المتلقي عن طريق لفت انتباهه إلى الصوت الآخر وهي تمثل الواقع المعيش بحيث تغدو قطعة صادقة من الحياة .

ويسيطر على منولوج سعدي يوسف أزمة يحسها على المستويين الفني والنفسي ونحن إذ نتعاطف مع المتكلم عبر هذا المونولوج يبرز الوعي الفكري لدى الشاعر كاشفاً عن نفسه من خلال التعبير عن حالة التأزم التي تجذرت في أعماقه .

ولا غرو أن تسود تقنية المونولوج الدرامية تجربة سعدي ، كيف لا وهو المغني الأعمى الذي يجوب الأقطار ولا يعرف الاستقرار منهزماً محروماً «أسير مع الجميع وخطوتي وحدي» فلا يجد رفيقاً صادقاً غير نفسه التي تتشظى إلى أصوات يحاورها ويخالفها ويتصارع معها كما في قصيدة «حوار مكتوم» :

قلتُ :
أبعُدُ ، هذه العشيةَ عن مهرجان المغنين
مكتفياً بالرنين الذي أتلمسُ
في إبر النحلِ
أو شوكة التمتمةْ ح/١٧

نلاحظ أن سعدي يضعنا أمام شخصية تتحدث بصوت منفرد منطلقة من لحظة درامية تستند إلى حوار سابق لم يكشف عنه الشاعر .

ويعد توجه الشخصية إلى الجمهور انطلاقاً من موقف درامي أو لحظة درامية من أهم السمات المميزة لبنية المونولوج ، فيتجلى الصوت الداخلي في قصائده لحظة اتخاذ القرارات

(١) جبرا إبراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة ، ص ٤٥ .

إذ هو معنيٌّ بصناعة عالمه المثالي المكون من عناصر الطبيعة فيحرص على أنسنتها ، ويرنو من ذلك كله إلى خلق جو من العزلة الاختيارية :

هكذا أبتني غرفةً
ليس فيها مكبر صوتٍ ح/١٧

يقدم النص السابق الحَدث بالفعل المضارع الذي يشكل الصورة باللحظة الراهنة محاولاً الانفتاح على المستقبل ، إلا أن هذا العالم المثالي المبني على الوهم لا يستمر في التجلي والتصاعد على مستوى الحدث فينكسر الوهم بتشظي الذات التي تنفصل عن نفسها لتزود القارىء بوجهات نظر متعددة من خلال ضمير المخاطب «أنت» :

أنت تعرف كيف يكون الأسى واضحاً
وهو منعقدٌ بين عينيكَ .....
لا بأسَ ،
لكنْ ....
أتعرف أن الأسى رعشةٌ ، حسبُ
أن الأسى لا يكلّم من كلّمهْ؟ ح/١٨

ويبدو أن هذا الصوت يكشف عن حقائق يحاول الصوت الثاني أن يكتمها وهذا ما يشي به العنوان «حوار مكتوم» مما يولد الصراع بين الصوتين :الأول يمتاز بالواقعية ، والثاني يحاول أن يتجاوز هذا الواقع :

كيف نمضي ، إذاً ؟
لا الطريق يؤدّي
ولا ناسك الكهف يمنحنا في متاهتنا أسهُمَهْ
-كيف نمضي ، إذاً ؟ ح/١٨

ويرسم سعدي تجليات الصوت الداخلي المهزوم الذي يشعر بأنه محاصر من كل الجهات ، فينهي قصيدة المنولوج الصوت الخارجي «الأول» مخففاً من حدة توتره مرشداً إلى الحل الذي يصبو إليه :

لا تقلْ : كيفَ ....
وانظرْ إلى الماء ، تلقَ السماءَ ،
إلى السهمِ
والسُّمِّ

تلْقَ السِّمةْ . ح : ١٩ وانظر أيضاً ٢١٩/٢ ، ٣٣٤/١ ، ١٧٣/٣ ، ٣٧٩/١

ومن أنماط قصيدة المونولوج أن يتخذ المونولوج طابع التجريد كأن يكون الخطاب الموجه إلى النفس موجهاً إلى شخص ثانٍ ، فيحدث أن يقوم الشاعر بإشراك إنسان آخر في همومه ومشاعره ، وذلك ضمن حوار أحادي يصطنع فيه الشخوص المتعددة إلا أنه يحركها ويعبر عنها جميعاً ويتحكم بها . بحيث يكون محور الخطاب هو ذلك الشخص الثالث الوهمي الذي يصنعه ليشكل به صوتاً داخلياً ضدياً :

إنني قد أحلم الآن بشباكٍ صغيرِ
يفضح الوردُ حكاياتِ عبيرِ
حولهُ . . . .
-وعلى نافذةٍ يغفو قمرْ
ياصديقي . . . .
لا تقل : «أصبحتَ . . .!»
لا تهدم ذراعا
عن دروب الفجر-لا تطفيءْ شعاعا
-إنني قد أحلم الآن بحبي
وبشعبي ٥٠٤/١

وبحوار أحادي القطب برزت صفة التوتر الدرامي من خلال المواجهة بين الشاعر والآخر الذي اصطنعه للتعبير عن رغبته بالحلم والحلول في الطبيعة عبر تشابيه شكلية ولغة رومانسية . وقد حاول المتكلم أن يطرح وجهة نظر مختلفة على لسان الشخص الآخر ليكشف المونولوج ما كانت القصيدة تخفيه تحت السطح ، ويدل على ذلك نقاط الحذف التي تخفي كلمة «مجنون» فيقود الشخص الآخر الشاعر إلى الوعي باستحالة هذا الحلم ، غير أن الوعي الذي يظهر من خلال إسقاط الشاعر نفسه داخل منولوجه ينطلق في تفنيد رأي الشخص الآخر ويوجه الإجابة وفق ما يريد :

غير أن المسألةْ
أن ترى من يمنح الحلمَ دما
يا صديقي . . .
يا صديقَ المسألةْ ٥٠٤/١

وتنتهي القصيدة بانتصار الشاعر/المتكلم على الشخص الآخر من خلال ما يقدم من

دليل يستمده من الواقع النضالي الذي يكشف هذا الانتصار/التفاؤل :

إننا نمنح للحلم دما
ونضيء القمما ١/٥٠٥

ومن القصائد التي يتخذ فيها المنولوج طابع التجريد قصيدة «تفصيل» التي سوف نتناولها لاحقاً إذ يتوزع فيها الحوار الداخلي بين الخطاب الموجه إلى الجماعة وبين الهمس مع نفسه وذلك بالاستناد إلى محور التداعي .

جـ- الحوار وتعدد الأصوات

تقوم لغة الحوار في القصيدة الدرامية على تعدد الأصوات والأشخاص ، ويعد الحوار تكنيكاً مسرحياً مرتبطاً بالشخصيات مما يجعل من القصيدة الشعرية جزءاً من مشهد مسرحي يفترض الحوار فيه وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصية [١] ، ونؤكد هنا أن تعدد الأشخاص يعبر عن أبعاد فكرية وشعورية متصارعة وهي بمثابة رموز لأفكار الشاعر وأحاسيسه ، ويتجسد ذلك من خلال انتظام كل صوت على وزن شعري خاص .

والصوت الذي يعنينا في هذا المقام هو الصوت الثالث كما يسميه عمران الكبيسي[٢] وهو صوت الأشخاص الذين يدخلون مع سعدي مستعيناً بهم لعرض وجهات النظر ، تقابلاً وتضاداً من خلال ما يدور بين هذه الشخوص من حوار مع بعضهم بعضاً أو مع الشاعر نفسه .

ومن الأنماط الحوارية التي تشكل البعد الدرامي نزوع الشاعر إلى بناء القصيدة على حوار بين صوتين يبرزان من خلال استخدام التقنيات النثرية التي تشي ببداية التحول الصوتي مثل الشَرْطة أو قال وقلت .

وتنبني قصيدة «أصداف»على الحوار الذي يدور بين الشاعر بصوتيه الداخلي والخارجي ، والصوت الثالث الممثل بثلاثة أشخاص آخرين هم زوجته وابنتاه مريم وشيراز :

قالت لي سهام : أريد قواقعَ وأصدافاً .
قالت مريم : سواراً من الأصداف .
وقالت شيراز : قلادة ٢/١٤٧

يتنامى الحوار على لسان الشخصيات «الصوت الثالث» التي وظفها لتساهم في تشكيل

(١) علي عشري زايد ، مرجع سابق ، ص٢٠٩

(٢) عمران الكبيسي ، مرجع سابق ، ص١٠٧

فضاء الرؤية ، ويبدو أن هذه الأصوات ذات رؤية فكرية واحدة تنطوي على الطلب«أريد» وهي بدورها أقوال متآلفة إلا أنها تصطدم مع الصوت الثاني لتشكل بنية درامية متضادة . وقد تشكلت البنية اللغوية بالاستناد إلى الاختزال والحذف ، بحيث تحدد المطلوب كاملاً في قول سهام ، في حين اكتفت مريم بتحديد نوع المطلوب (سوار من أصداف) . أما شيراز فاكتفت بالمطلوب واستعيض عن بيان نوعه بنقاط الحذف التي تشي بأنه ينتمي إلى السابق . ويأتي صوت الشاعر ليتقاطع مع الأصوات السابقة :

أما أنا . . . .

فكيف لي أن أجد اللؤلؤَ

لكي أجمعُ الأصداف ؟ ١٤٧/٢ وانظر أيضاً ٢٠٠/٣ ، ٤٥٢/٣

وتتجلى فنيته بأن وظف الصوت الداخلي متجاوزاً صوته الخارجي الذي يتسم بالإيجاب . لذا وحتى يكون هناك تطور في الرؤية يكشف الصوت الداخلي عن موقفه المضاد والمتصادم من خلال الاستفهامات المثيرة للحيرة التي تلف الشاعر معترفاً في قرارة نفسه بعجزه عن تحقيق المطلوب .

وقد يقيم الشاعرحواراً في أحيان كثيرة مع صديق حقيقي ، فتسجل قصائد هذا النمط التماثل القائم بين ال«أنا» وال«هو» ، وهو ما يمكن أن نطلق عليه حوار التوحد والمؤازرة ، فلا يخاطب الآخر باعتباره ذاتاً منفصلة بقدر ما يخاطبه ويحاوره من خلال فضاء يحيل إلى الذات منطلقاً من وقائع وأحداث حقيقية حصلت مع الآخر وفجرت ما يماثله في نفسية الشاعر .

ويغلب على هذا النمط من الحوارالموجه إلى المناضلين العالميين والحزبيين ويظهر ذلك موثقاً من خلال العنوان : «إلى أحد الجزائريين الخمسة ، إلى عبدالوهاب البياتي ، إلى شوقي بغدادي ، إلى زميل موقوف ، إلى عبدالرحمن خليفة ، إلى وائل زعيتر» ، ويمكن أن يظهر من خلال تذييل القصائد بالإهداء من مثل : الانجراف المهداة إلى معين بسيسو ، والشخص الثاني الموجهة إلى لورنس دريل وغيرها . . . وتمثل قصيدة « قصيدة إلى وائل زعيتر» نموذجاً دالاً على ذلك :

مرت العجلاتُ بطاءً على الرملِ

مرت يداكَ على الرملِ

مرت يدايَ على الرملِ

-أنت تسأل زيتونةً

وأنا ..... نخلةً :
هل تركنا على الرمل غصنا؟
-آويتَني
وترفقتَ بي
وانتظرت وصولي إلى القدس في راحتيك .
-لو تهمسُ الآنَ :
إني تذكرتُ أيامَ كنا نمرّ بتاريخنا ....
عنباً لفلسطينَ ، خبزاً لأطفالها ... كنتَ
في غرفةٍ بأزقةِ روما ،
وفي شرفةٍ بالكِتاب الذي كنتَ تقرأ ....
-ألبغدادَ متَّ ؟
أللقدس ؟
-منذ عشرين عاماً تراقبني
نحن كنا صغيرينِ : نقرأ أشياءَنا ٦١/١

يتجلى نمط حواري آخر من خلال فتح قنوات الحوار مع الموجودات فيتداخل معها ليخلق منها معادلاً اجتماعياً في ظل طبيعة العزلة التي يعيشها الشاعر لكنها تبقى في حالة السكون والسلبية ، وغالباً ما يفتح حواراته مع الموجودات مستخدماً الخطاب المباشر (يا) . وعمل سعدي كذلك على تشخيص الأمكنة والمدن : يوجه لها العتاب واللوم تارة ويطلب منها المؤازرة تارة أخرى ، فحاور سعدي الريح والصبير والجدار والبحر والزمن والعصافير والوطن وكذلك الأشرعة التي تنطوي في معظمها على دلالات رمزية خاصة :

أيتها الأشرعةْ
أيتها الثورة في الأشرعةْ !
أيتها اللعنة في الأشرعةْ !
إن لم تكوني كأناشيدنا
صوتاً ...
ودرباً ضاع من ضيعه
مزقتُ أثوابكِ في الزوبعةْ ٢٩٨/١

ومن القصائد ما أجرى فيهاحواراً مع الموجودات مستخدماً أسلوب القول المباشر

فأخرجها عن صمتها وسكونها وجعلها في حوارها مع الشاعر في حركة مناقضة له موجهة له أصابع الإدانة والاتهام :

بينما كانت الريح تدخل في دوحة الجوزِ
قلت لها : هل تبيتين فيها ؟
قالت الريح : من كان مثلي نبيها
باتَ يسري . . .
ولكنني ، لحظةً ، أستريحُ .
قلتُ هامساً : ومن كان مثليَ ، يا ريحُ ؟
ردّتْ : عدمتُ الشبيها . ١٦٤/٣

وتتبدى النزعة الدرامية في بناء القصيدة من خلال تعدد الأصوات التي يتوارى خلفها الشاعر تماماً ، تاركاً شخوصها تتحدث عن نفسها ، مصرحاً بذلك بشكل مباشر في عنوان القصيدة«الصوت» أو في العنوانات الفرعية كما في قصيدة «المحكومون» إذ تتكون من تسع توقيعات ذات عنوانات فرعية هي (الصوت -المحكوم الأول- الصوت -المحكوم الثاني- الصوت - المحكوم الثالث - المحكوم الرابع - الصوت - المحكوم الخامس) .

وتعبر التوقيعات المعنونة بالصوت عن صوت محايد يشبه إلى حد كبير صوت الجوقة ، فتجسد التوقيعات التي تحمل هذا العنوان حركة الحاضر المتمثل في حادثة الاعدام ، ويأتي الصوت متقدماً المحكوم عليهم فرداً فرداً بإيقاع جنائزي نحس من خلاله بقرع طبول الموت وقسوة السلاسل ، ومما يساعد على هذا الشعور البناءالدائري الذي أقام عليه التوقيعة :

في عتمةِ الإعدام ، كان على سلاسلهم جناحُ
أصواتُهم ينبوع أغنيةٍ تدورُ بها الرياحُ
الحارسُ الليليّ يشربها ، ويفهمُها السلاحُ
في عتمةِ الإعدام ،كان على سلاسلهم صباحُ ٢٦٨/١

وتنطوي التوقيعة الثانية على صوت المحكوم الأول ، فيتجلى صوته الخارجي الموجه إلى الجمهور عبر تداعيات حزينة لكنها لم تفقد الأمل :

إني أحدثكم ، وضوءُ السجنِ يشحبُ كالسنابلْ -
في غرفةٍ سوداءَ :
صوتيَ مثل جرحي
-هذا هدير البحرِ . . . . .

إني أسمع الصيحاتِ مُشرَعةً سراعا
أنا ، لن أقول لكم .....
وداعا . ٢٦٩/١

وتجدر الإشارة إلى أن الأصوات الأربعة تستمر في صدح اللحن الجنائزي الذي يستمر في ذكر محاسن الشهداء حتى نصل عند الصوت الرابع والأخير فيكسر التوقع ويصدح بلحن مليء بالأمل «الموت لن يرث الحياة ولن يكون ولن يمرا» وهذه النهاية تعد طبيعية لصوت يكشف بين ثناياه عن شخصية الشاعر نفسه التي تدخلت في مسار الصوت .

وهكذا فإن توظيف تقنيات المسرحية المتمثلة بالحوار القائم على تعدد الأصوات جعلت من القصائد مشاهد مسرحية تدلل على قدرة سعدي الدرامية . وسوف نتعرض لمثال يوضح في بنيته استخدام الحوار وتعدد الأصوات ضمن بنية القصيدة نفسها ، إذ تعد قصيدة «عبور الوادي الكبير » من النماذج الشعرية الدالة على التشخيص الحواري على صيغة السؤال والجواب(١) وتمثل السيدة القرطبية التي يقف على بابها الشاعر/الفارس الطرف الحواري السائل ويمثل الشاعر /الفارس الطرف الحواري المجيب أجوبة مبتورة يغلفها الشعور بالتيه والاغتراب :

* إلى أين تذهب يا فارس الليلِ !
* أهلي بعيدون سيدتي ....
* إنني بانتظاركَ منذُ ليالٍ ثلاثٍ ... علمت بأنكَ آتٍ ...
أتنزلُ؟
* سيدتي ... حين أنزِلُ أُقتلُ
* تُقتَلُ في منزلي؟
* آه سيدتي ... إنني متعبٌ ... غير أني ...
وداعاً
وداعاً ١٦٢/١

يقع هذا الحوار على المستوى الزمني بين الصوتين في المقاطع اللاحقة لذا نجد سعدي يبني هذا الحوار بناءً درامياً يشي بصراع بين ثنائية الرغبة/ الرفض ، فيبدو أن ما تطلبه

---

(١) اعتدال عثمان ، جماليات المكان ، م . الأقلام ع٢ ، س٢١ ، ١٩٨٦ ، ص٩١

السيدة القرطبية مستحيل التحقق ، ويتكشف ذلك من خلال المقطعين اللاحقين فيأتي صوت الشاعر/الفارس في المقطع الثاني الذي نظمه سعدي على وزن المتقارب مستفيداً من إيقاعه الرتيب الذي ينطوي على الحزن والألم ليروي مادار من حوار من وجهة نظره مما يؤكد استحالة انتهاء الحوار نهاية إيجابية وضرورة الاستمرار بالترحال :

وغادرتُ منزلَها . . . كان في بابه القرطبيّ صنوبرةً
كنتُ أسمع نبضَ العصافير إذ تتنفسُ نائمةً
بين أفنانها والنجوم الخفيضة . . . أحسستُ
أن العصافيرَ سوف تموتُ صباحاً .

إن صورة الأمان التي رسمها للموجودات المحيطة ببيت السيدة كلها مظاهر تحمل الأمان الظاهري من وجهة نظر هذا الفارس ،لذا نجده يتنبأ بالموت لأن حس الموت يترصد له ولكل تلك المظاهر التي أسقط عليها مأساوية نفسيته ، وهذا ما يفسر سر هذه الشخصية الرافضة في أعماق سعدي والرافضة لأشكال الاستقرار لأنها ترى الموت في الثبات .

أما المقطع الثالث الذي نظمه على وزن المتدارك مستفيداً من إيقاعه السريع المتتابع فيمثل صوت السيدة القرطبية معقباً على ما دار بينهما من حوار من وجهة نظرها :

حين ناديتُهُ :فارسَ الليل ! شدّ العنانَ*
قليلاً . كثيرونَ مروا ببابي ، ولكنني
لم أجدْ مثلهُ . . . شاحباً كانَ ، ظمآنَ ،
لكنه رفض الماءَ من جرتي . . . لم يقفْ
مثل فرسانِ قرطبةَ الآخرينَ يغازلني . . .
قال شيئاً ، وسارْ	١٦٢/١

جاء صوت السيدة بمثابة الصورة المرتدة إلى ما قبل الحوار التشخيصي تصف فيه حال هذا الفارس المستحيل مظهرة تعاطفها معه وذلك نوعاً من التسويغ لسلوكه واحدة من اللواتي يمارسن دورهن في ليالي قرطبة ، ويبدو أنه ترك أثراً في نفسها يختلف عن الآخرين الذين حددت حركة فعلهم معا بالمغازلة في حين أن هذا الفارس لم يكن مثل البقية من الفرسان ، فهو نموذج متوحد في ذاته ولا يشبهه أحد .

ويبدو أن سعدي يوسف قد استفاد من إيقاع المتدارك في السطر الأخير الذي نظمه

* انظر الأعمال الشعرية ،طبعة دار الفارابي ،بيروت ،١٩٧٩ ، ص١٨٥ ، وردت أرخى العنان

على تفعيلة فعلن/(ب ب –) فقد حمل الوزن إيقاع التسارع والتتابع الذي يتناسب وحركة التكثيف والاختزال التي تصف قول الفارس باختصار شديد ثم حركة رحيله دون وداع ، وهذه عادة المسافرين المتنقلين الذين لا يعرفون الاستقرار .

المبحث الثالث
القناع/القرين

يوضح علي عبد الرضا أن «أسلوب القناع قضية تعبيرية يعمد فيه الشاعر إلى اختيار شخصية تاريخية أو أسطورية في الأعم الأشمل ، يتقنع بها ويختبىء وراءها ليعبر من خلالها عن المحنة الاجتماعية والكونية متجرداً من ذاتيته ، أو ليعبر عن موقف يريده أو ليحاكم نقائض العصر الحديث أو لكي يتحدث من ورائه عن بعض شواغله وهمومه الفكرية »[(١)] .

ووصفه البياتي بأنه « الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر متجرداً من ذاتيته ، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية الرومانسية[(٢)] كما وصفه كل من خلدون الشمعة وسامح الرواشدة بأنه أداة التلبس ،ولابس القناع ممثل يتلبس الشخصية التي يلعب دورها على المسرح[(٣)] .

ومن خلال هذه التعريفات وغيرها ندرك أن تقنية القناع وسيلة درامية غير مباشرة يوظفها الشاعر عبر علاقة تناص وتماه مستخدماً تقنية المونولوج وأسلوب القص وتعدد الأصوات وغيرها لتعبر عن إحساسات الشاعر ، بحيث يكون الشاعر هو ذاته وغيره في وقت واحد . [(٤)]

ولو بحثنا في دوافع التخفي أو التقنع في القصيدة العربية الحديثة لوجدنا أن عدداً من الدارسين يرون أنها تتمثل في «الإطلال على شبكة المتناقضات التي تتخلل الواقع العربي مكبوحة عن التفاعل وإلى تعرف طبيعة العلاقات القائمة بين الشاعر من جهة وواقعه الاجتماعي التاريخي من جهة أخرى » .[(٥)]

لقد كانت دوافع سعدي يوسف تكمن في أنها محاولة لاكتشاف الذات من داخلها بإعادة تكوينها ، وليس من خلال توظيف المصادر التاريخية والأسطورية كما هو حال

---

(١) عبد الرضا علي ، القناع في الشعر العربي المعاصر ، م . آداب المستنصرية ، ع٧ ١٩٨٣ ، ص ١٧٠

(٢) البياتي ، تجربتي الشعرية ، ص٣٥

(٣) سامح الرواشدة ، القناع في الشعر العربي الحديث ، ص١٠ ،وانظر خلدون الشمعة ، تقنية القناع ، دلالات الحضور والغياب ، م . فصول ، مج ١٦ ، ع١ ، ١٩٩٧ ، ص٨٠

(٤) صبري حافظ ، مرجع سابق ، ص٢٨٠

(٥) عنهم عبدالرحمن بسيسو ، قراءة النص ، م . فصول ، مج ١٦ ، ع١ ، ١٩٩٧ ، ص ٨٦

الشعراء المعاصرين بعامة أمثال السياب ودنقل .

وانطلاقاً من كون التجربة الشعرية لم تعد تستدعي القناع باعتبارها زاوية للرؤية لهذا العالم ، بمعنى أن الذات لم تعد مدفوعة إلى القناع تحت ضغط الضرورة (ضرورة العلاقة مع الواقع المأساوي) على حد تعبير عبدالواسع الحميري بل أصبحت مجذوبة إليه بقوة الرغبة في السيطرة على الواقع(1) ، نجد أن من المناسب الإشارة إلى أن اختراع شخصية (قناع) ليس له أصل تاريخي ، يحرر القناع من الذاكرة التاريخية ، ويطلق يد الشاعر في تشكيلها ، مما يجعل القناع أقل سمكاً . كما أن الشخصية المخترعة ، على الرغم من أنها لا تحيل إلى شخصية تاريخية معروفة ، تبقى مستمدة من الواقع ، وذات قوة تمثيلية للشاعر ورؤيته للواقع والإنسان .

من هذا المنطلق نستطيع تقصي اختيارسعدي لأقنعته أو ما نسميه -تجاوزاً- بالقناع ، إذ كانت من اختراعه هو نفسه . وهو ما يطلق عليه بالقناع الشخصي متخذاً شكل الاسم العلم (الأخضر بن يوسف الذي طغى على قصائد المجموعة التي تحمل العنوان نفسه الأخضر بن يوسف ومشاغله) .

وقد أشار بعض الدارسين إلى أن هذا النمط من أقنعة الشخصيات المبتدعة التي يخلقها الشاعر تأتي معتمدة على الحاضر حيناً وعلى التراث حيناً آخر ، ونحن نقول إن حظ شخصية الأخضر بن يوسف من الماضي ، إذا جاز لنا التسويغ بهذه الطريقة ، يقتصر على طريقة تنظيم الاسم التراثية من حيث الفصل بين الاسمين بلفظة ابن (الأخضر بن يوسف) . غير متناسين أن هذه الصيغة تحيل إلى طريقة المغاربة المستمدة من التراث في التسمية ، إذ كتب ديوان الأخضر بن يوسف أثناء إقامته في المغرب العربي .

لقد فشل بعض الدارسين ممن تناولوا شخصية الأخضر في تحليلها ، وذلك عندما أخضعوها لتعريف القناع بمفهومه الذي ورد عن علي حداد بأنه « لا يصلح القناع إلا للماضي ولاستحضار شخصيات أصبحت من تضاعيف التاريخ »(2) ، مما قادهم إلى جملة من الأحكام نورد منها ما يلي :

تناول سامح الرواشدة في جزء من دراسته أقنعة سعدي يوسف فيرى أنه « لم يستطع أن يتخفى بإهاب قناعي قوي إذ ظلت همومه الفردية وعاطفته ووجهته المباشرة قريبة من سطح النص ، فتواجهنا شخصية سعدي مباشرة ، ولم يكن الأخضر إلا مسمىً خارجياً لم

---

(1) عبد الواسع الحميري ، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية ، ص ٢٢٣-٢٢٤

(2) علي حداد ، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ، ص١٤٩

يقو على حماية سعدي من المباشرة والغنائية ، وخاصة جانب الغربة والبعد عن الوطن ، لكنه لا يخرج عن حدود تجربته ، خاصة أنه يتقنع بشخصية مبتدعة وليس لها حظ من الواقع» [١] .

لقد أغفل سامح الرواشدة أن القناع في شكل من أشكاله وسيلة للتعبير عن الذات من خلال خلق وجود مستقل عن ذاته بغض النظر إن كان هذا الخلق ماضوياً أم من الحاضر أم انفصالاً عن ذات الشاعر ، فيخاطبه مستفيداً من الشكل اللغوي المتمثل في ضمير الغائب (هو) الذي ظل يختفي سعدي خلفه ليعبر عن هويته من خلاله .

وتناول الباحث خالد تيسير القناع في شعر سعدي إذ عدّ الأخضر من أقنعة الشخصيات المعاصرة المخترعة التي شغلت قصائد عدة في أعمال الشاعر ، مشيراً إلى أن التمييز بين الذات والآخر غير واضحة في نص سعدي (الأخضر بن يوسف ومشاغله)[٢] ، ويستند في ذلك إلى تصور (كمال أبو ديب) الذي يرى أن الشخصيات القناعية التي ظهرت في شعر الحداثة قابلة للتفسير في إطار مفهوم الظل - الآخر .

ويعرّف أبو ديب هذا المفهوم (الظل أو الشخص الآخر أو الظل الخفي) بأنه (الذي يتماشى مع الشيء ويلازمه ويعيش معه أو يلازم الذات ويتحرك معها ويحيا حياتها) ، ويقول في قناع سعدي يوسف «هذه الشخصية هي النموذج الأكثر كمالاً وإثارة في شعر سعدي لمفهوم الظل الآخر وقد يصل في تطوره صيغة القناع» .[٣]

ويرى إحسان عباس أن قناع سعدي تعبير دقيق عما يسميه بعض الدارسين القرين باعتباره جزءاً من الذات يحضر ويغيب .[٤]

من ذلك يتضح لنا أن تقنية سعدي للقناع محيرة بالقدر الذي لم تجد حظها من الدرس والتحليل بين دارسي القناع من جهة ودارسي الظل أو القرين من جهة ثانية ، وخلاصة القول في ذلك نرى أن قناع سعدي أو قرينه أو ظله هو تقنية تعبيرية يعبر من خلالها عن موقف يريده ويتحدث من ورائه عن بعض شواغله وهمومه الفكرية .

وإذا كان وجود الشاعر في القناع يحتم عليه الاختفاء خلفه فإننا نجد سعدي لا يختفي خلف قناعه بل يبدو كالعين التي تراقبه وتشاركه حياته وتتقمص خواطره ومشكلاته

(١) سامح الرواشدة ، مرجع سابق ،ص ١١٦

(٢) خالد تيسير ، القناع في الشعر العربي المعاصر ، ر . ج . ص٣٧

(٣) كمال أبو ديب ، لغة الغياب في قصيدة الحداثة ، م . فصول ، مج ٨ ، ع٣-٤ ، ١٩٨٩

(٤) إحسان عباس ، مرجع سابق ، ص٦٠

ونوازعه لتصبح الهوية المتحركة المسافرة في البحث الدائم عن الخلاص . بذلك يحصل التماهي أو التوحد مع قناعه الشخصي .

وإذا كان سعدي يبحث عن تفاصيل منسية ومطمورة في ذاته كي يؤلف منها صورة القرين الذي يشاركه حياته بجميع مظاهرها ، متماهياً معه حتى يصبح كالمرآة -إن جاز لنا التعبير- فإننا بعد ذلك كله نعد الأخضر صوتاً داخلياً ثانياً للشاعر يتحقق فيه شرط الأنا المتمركزة حول ذاتها(١) .

وبناءً عليه سوف نقف عند شخصية الأخضر في قصيدة (الأخضر بن يوسف ومشاغله) مشيرين إلى إفادته من هذه التقنيات جميعها (القناع ، الظل ، القرين ، المرايا) محاولين الإجابة عن التساؤلات الآتية : ما هي طبيعة العلاقة بين الوجة/الأصل(سعدي) والقرين/الأخضر ، وما طبيعة العالم المنظور له من خلال القناع ، وهل هو من إنتاج أحدهما أم من الطرفين كليهما في سبيل خلق هوية جديدة متميزة تمثل هوية كل منهما على حدة ، ولكن على نحو خاص ؟

تمثل قصيدة الأخضربن يوسف ومشاغله نموذجاً قناعياً فيه نزوع واضح نحو الدرامية بجوانبها المختلفة كالمسرحية الحوارية ،والسردية القصصية ، وغيرها . فيفتتح الحديث من خلال ضمير المتكلم عن الشريك أو القرين الذي يشاركه أحواله المادية والفكرية واصفاً إياه بالنبي زيادة في إعلاء شأن هذا القرين ، فيصور فيها انفصام القرين عن ذاته منطلقاً من أدق تفاصيل حياته كالمسكن وشرب القهوة والملبس وحتى مرافقة محبوبته وكأننا أمام شخص يصف نفسه وهو يقف أمام المرآة «أرى حول عينيه دائرتين من الزرقة الكامدة » نتيجة التعذيب :

نبيٌّ يقاسمني شقتي
يسكن الغرفة المستطيلةْ
وكل صباح يشاركني قهوتي والحليب ، وسرّ الليالي الطويلةْ
وحين يجالسني ،
وهو يبحث عن موضع الكوب في المائدةْ
-وكانت فرنسيةً من زجاج ومعدنْ-
أرى حول عينيه دائرتين من الزرقة الكامدةْ

---

(١) حاتم الصكر ، مرجع سابق ، ص٧١

وكانت ملابسنا في الخزانة واحدةً :

ويقدم الوجه/الأصل في مقطع لاحق مسرداً بصفات القرين التي يوضح أنها تشبه صفاته حيناً مما يدفعهما إلى تبادل الادوار وتختلف في أحيان أخرى الأمر الذي يقودهما إلى الانفصال عن فعل المشاركة :

كان يلبس يوماً قميصي
وألبس يوماً قميصهْ
ولكنه حين يحتدُّ . . .
يرفض أن يرتدي غير بُرنُسهِ الصوفِ . . .
يرفضني دفعةً واحدةْ

ويجسد المقطع الثالث في فكرة انفصام القرين عن الوجه المحاولة للوصول إلى التوحد الذي يرنو إليه القرين من خلال زهرة الآس(رمز الحرية) ، فيلجأ إلى توظيف الحوار الدرامي بحيث يستمر الوجه/الأصل بالكشف عن صفات القرين وسلوكه وأفكاره عبر رموز الزهرة/الحرية ، والجنود وجوازات السفر ، ورجالِ الحدود :

أخرج من جيبه زهرةً ، وانحنى
هامساً : إنها لي . . . أتيتُ بها
عبر أسوار «وَجْدَةَ » حيث الحدودُ
التي ما تزال معاركَ . . . لكنها
-ويقدمُ لي زهرة الآس-مِلْكٌ
لكَ الآنَ . . .إفعلْ بها ما تشاءُ
سوى أن أراها بجيبكَ ذابلةً . . . .

نلاحظ أن رصد الوجه/الأصل لحركات القرين وسلوكاته جاء بدقة متناهية موحياً بأننا أمام مرآة نرى عبرها المتكلم في مواجهة مع قرينه وليس متخفياً خلفه :

-يكشف لي صدره مسرعاً ، ثم
يُغمض عينيه – وجدةُ . . .وجدةُ . . . .
كيف تكونين لو جئتِ عندي!

ويتراوح دور القرين بين المشاركة والظل عندما ينتقل إلى دور العلاقات الإنسانية العاطفية :

يرافقني في زيارة محبوبتي . . . .

ثم يدخل قبلي
يقبلها في الجبينْ
وينظر في مقلتيها طويلاً ، ويجلس في آخر الحجرة المعتمةْ

نلاحظ أن علاقة المحبوبة تكون مع القرين –الظل الذي يطغى على الوجه / الأصل في سيادة الأفعال التي يقوم بها والتي تمتاز بالسرية (الدخول إلى منزل المحبوبة ، التقبيل ، والتحديق بالمحبوبة وزهرة الآس) في حين يتشارك سلوكه مع الوجه في الأفعال المكشوفة مثل (يرافقني) .

وتستمر حالة الانفصال بين القرين والوجه إلا أنه يعمل على كشف زيف الوجه الأصل أمام مرآته/القرين بحيث يرسم كل واحد منهما عالمه الماضي من زاوية رؤية مختلفة :

وإذ أرسُمُ الرغبةَ المبهمةْ
وسائدَ أو منزلاً
يرسمُ الرغبة المفعمةْ
نسوراً –طباشيرَ ، فوق الجدار الذي يحمل النافذهْ
ويدنو . . . . .
ليأخذ كف الفتاة (أنا جالسٌ لِصْقها)
ثم يمضي بها خارجَ الحجرةِ المعتمةْ

وينتقل سعدي في بناء النص بناءً قصصياً يجسد من خلاله تراجع دور الأصل إلى الوراء بعد أن كان في المواجهة /المرآة مع القرين ليصبح ترتيب نمط القرين كالآتي : مشاركة/قرين ، مواجهة أمامية/مرآة ثم الظل الذي يتبع صاحبه فقط بدليل أنه استخدم (تتبعته) بدلاً من (تتبعتهما) في المقطع الآتي :

تتبّعتُهُ ، خجلاً ، ما يزال الذراعان معتنقينِ ،
انتظرتُ قليلا أمام التقاطع ، كانت
فتاتي تشير إلى واجهات المخازن ضاحكةً . . . .
كان يسخر منها ، مشيراً إلى الشجر المتطاولِ
في مدخل المسبح البلدي . . .استدارا ،
فأسرعتُ خطوي وراءهما . . . . ها هما

ويبدو أن انفصال القرين عن الأصل يحدث في المقاطع التي تتطلب فعلاً سرياً على صعيد الأيديولجيا «يدخل كل المزارع ويقول العلامة» أو في لحظات العشق الخاصة مما يترتب

على ذلك سيادة القرين/المرآة على الأصل كما لاحظنا . أما علاقتهما التي تقوم على المشاركة (الظل) فنلاحظها في الشقة والشارع . ويبدو دور الأصل جلياً في مقاطع السرد الوصفي للعالم المنظور فيعنى بالرصد والمراقبة أكثر من عنايته بالفعل فيقدم لنا مشهداً تصويرياً لرجال الجوازات العاكفين خلف مكاتبهم يعلكون النبيذ .

إن عناصر الانفصال ما هي إلا محاولة من الأصل للوصول إلى التطابق الكلي (بين سعدي والأخضر بن يوسف) والتوحد فيما بينهما من خلال تحول القرين -الظل- المرآة-إلى القناع في المقطع الأخير وذلك وفقاً لما يستلزمه الموقف السياسي المتمثل بالمرور عبر الحدود بحيث يساهمان معاً في خلق هوية جديدة متميزة قادرة على مواجهة العالم المنظور بدافع التخفي للنجاة من براثن السلطة :

سأستخدمُ اسمَكَ . . . .
معذرةً
ثم وجهَكَ . . . . . .
-وأنت ترى أنني أرتدي الربطة القانيةْ
أتذْكُرها؟
يوم كنا معاً في «الحسيمَةِ» ،
حيث اهتدينا إليها
ويوم قصدتَ المصورَ ، قبل جواز السفرْ
وقبل السفرْ
وقد كنتُ ألححتُ أن ترتديها
رجالُ الجوازات خلف مكاتبهم
يعلكونَ النبيذ الرديءْ
وكان جواز السفرْ
يطالعهم واحداً ، واحداً . . . . . .
بين أختامهم والنبيذ الرديءْ ١٥٩/١

وخلاصة القول استطاع سعدي أن ينتج نصاً ينظر للعالم بفعل علاقة المشاركة بين الوجه والقرين التي لمسناها في الفعل (يشاركني) ، وبين الوجه والظل في حركة الفعل يرافقني ، يدخل قبلي . . . ، ولاحظنا كذلك كيف تحولت هذه العلاقة إلى علاقة جدلية بين الوجه والقرين / المرآة (الرغبة المبهمة -الرغبة المفعمة) ثم كيف انتهت العلاقة بفعل

السلطة إلى سيادة القناع على الأصل وفقاً للضرورة التي يتطلبها تطور الرؤية في واقع يستدعي التخفي للخلاص من براثن السلطة (ختم جواز السفر) .

وتجدر الإشارة إلى أن سعدي استطاع أن يوظف القرين للتعبير عن نقد الظواهر السلبية التي تحيط به حتى «تصبح حالة الشاعر هي الواضحة في النص ذكريات وأحلاماً وعزلة وأسىً وآلام العمر الدفينة ، والخوف من الإيغال في التيه»[1] . وسعدي في قصيدة أوهام الأخضر بن يوسف ذات البناء التوقيعي التي تتألف من سبع توقيعات يسود صوت الراوي باعتباره القناع نفسه وينتقل بين التوقيعات من ضمير الغائب « هي حانته ١٠٠٪ » إلى ضمير المتكلم في توقيعات أخرى «وجدتُ في زاوية الدكان ظهراً ، حزمة الرايات» .

فيراوح بين الانفصال حيناً والاتصال حيناً آخر مع سيادة حالة الانفصال واكتفاء الأصل بدور الراصد والمراقب .

« حين زار العراقَ اكتفى بالزيارةِ
قالوا : هو الأخضرُ المتكبرُ . . .» ٧٧/٢

ويستعين سعدي بتجربة القناع (الهلالي) رمز التيه ولكنها لا تعدو أن تكون رمزاً موضعياً في جانب محدود من النص ولا تتعدى ذلك ، وتنتفي فكرة الهدف الذي من أجله احتمى بشخصية الهلالي . وهذا ما يطلق عليه الدارسون هشاشة القشرة القناعية ، وسيادة دور الشاعر الذي يعمل على تمزيق القناع من خلال صوته المباشر الذي يواجهنا في النص :

جبالٌ كمكةَ ، جرداءُ
واد ، كمكةَ ، لا زرع فيهْ
وأنتَ الهلاليُّ –
أفقرُ من ذرة الرملِ
بدّلتَ تيهاً بتيهْ . ٨٢/٢

أما تجربة سعدي في توظيف القناع التاريخي فتبدو في استخدام قناع المعري الذي يرى الدنيا عذاباً ومعاناة ، ويقدم حجة لانفصاله عن الكون متمثلة بقضية فقدان نعمة البصر ، وقد صنفها –شخصية المعري –بعض الدارسين من الشخصيات القلقة التي امتازت تجربتهم بالقلق وإشارات الرفض .[2]

(١) خالد الكركي ، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث ، ص ١٦٩ .

(٢) خالد الكركي ، مرجع سابق ، ص ٢١٩ ، ٢٥٢ .

أنا أحمدُ الأعمى
أنا الطوّافُ في الطرقات
والساري مع النجم الذي في جبهتي
ومُسامرُ الأموات
أنا سيِّدُ الأصوات
أعرفُها
وأعزفُها
عصايَ جواديَ الأبهى
ومركبتي خُطاي
ورحلتي أوْبات . ح/١١١

لقد تعامل سعدي مع أبي العلاء من زاوية النظر إلى الرمز مختاراً تجربة العمى عنده بحيث يتضح ذلك من عنوان القصيدة « أغنية الأعمى » .

وخلاصة القول إن سعدي يوسف أفاد من تقنية التخفي والتقنع إذ كانت من اختراعه هو نفسه وهو ما يطلق عليه بالقناع الشخصي في غير موضع ، وهي في معظمها نماذج مبتدعة . إضافة إلى ما تمليه عليه الطبيعة من عناصر تصلح للتقنع فيشكل منها معادلاً موضوعياً يسقط عليه أحاسيسه ومشاعره ، ونذكر منها : الطائر ، المسافر ، القنفذ .

المبحث الرابع
بنية القصيدة القصيرة

انشغل عز الدين إسماعيل والناقد الإنجليزي هربت ريد من قبل بمشكلة القصيدة القصيرة ، منطلقين من أن القصيدة القصيرة غنائية بطبيعتها وتصور موقفاً عاطفياً واحداً يتحرك باتجاه واحد . كما تعرضا لقضية الطول ومدى ارتباطه بدراسة القصيدة[(١)] . فمن الطبيعي أن تثار قضية الطول عند الحديث عن قصيدة قصيرة ينبغي بيان حدودها .

وخلاصة القول إن القصيدة القصيرة تتشكل عندما يمكن حصر المحتوى بدفقة فكرية واحدة واضحة البداية والنهاية مما لا يستلزم تقسيمها إلى وحدات جزئية ، وأشار بعض الدارسين إلى قضية الطول والقصربأنها « أمر مرهون بالعلاقة القائمة بين الشكل والمحتوى ، فإذا كان التصور الفكري في عملية الخلق الشعري محدوداً بحيث يمكن احتواؤه بوحدة معمارية أو بشكل بيّن المعالم ، كان الناتج قصيدة قصيرة »[(٢)] ، وهي ما يعبّر عنه بالقصيدة الدفقة أو التكثيف .

ونحن إذ تعرفنا إلى قصيدة التوقيعات التي تتكون من مجموعة من المشاهد أو القصائد القصيرة كما يسميها بعض الدارسين* لعلاقة الشبه بينها وبين ما عرف في أدبنا العربي بأدب التوقيعات ، إلا أننا لا نستطيع أن نتجاهل وجود ظاهرة القصيدة القصيرة التي تختلف عما سبق وأسميناه بالتوقيعات نظراً لاستقلاليتها بوصفها بنية شكلية وفنية قائمة بذاتها .

ويبدو أن سعدي امتلك القدرة على تكثيف حجم القصيدة المتراوح بين اللمحة القصصية والسرد ية المكثفة التي تجلت في حدود السطرين الشعريين ، وبين امتداد سطح القصيدة ليستوعب آليات القص والدراما فيصل في أعلى مستواه إلى مائتين وخمسة وعشرين سطراً شعرياً .

وتعيش تجربة القصيدة عند سعدي «حالة مركزة من الكثافة والتكثيف وهي ثرية الدلالات والرؤى العديدة المتنوعة الناتجة عن صدق التجربة»[(٣)] التي يمكننا أن نطلق

---

(١) عزالدين إسماعيل ، مرجع سابق ، ص٢٤٧ ، وانظر علي الشرع ، بنية القصيدة القصيرة ،ص٥١

(٢) علي الشرع ،مرجع سابق ، ص ٥٤

* منهم : صالح أبو إصبع ، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، ص٩٦

(٣) صبري حافظ ، استشراف الشعر ، ص٤٨

عليها قصيدة رصد المشهد أو الموقف ، ويرى صبري حافظأ ن هذا النمط من القصائد ينبني في أقل عدد ممكن من الصور والألفاظ حتى إنه قد يتبادر إلى الذهن أنه يميل ألى التلخيص أو أنه يعمد إلى التجارب البسيطة أو القصيرة ، فالتجربة من هذا النمط هي تجربة حية وواسعة الأفق من حيث كينونتها زماناً ومكاناً بما لا يتعارض وكونها مكثفة جداً ومبلورة في أقل عدد من الألفاظ ، ويمكن أن يطلق عليها تجربة اللحظة أو الضربة الشعرية(١) .

وقد يتبادر إلى ذهن القارىء أن هذا النموذج البنائي سهل ، إلا أنه يفشل في إحداث التأثير الشعري المطلوب إذا لم يحسن اختيار اللقطة الغريبة واعتماد الصدق الفني والمفارقة عدا ما تحتاجه من جهد عقلي وتدقيق منطقي لإحكام تماسك البنية .

وتتميز القصيدة القصيرة بالبعد عن التزويق الفني ، بحيث تصبح أشبه ما يكون بكتابة الخبر الصحفي الذي يعنى بتوثيق اللحظة زمانياً ومكانياً بموضوعية ، ويبدو أن هذا النمط برز في القصائد المشحونة بأيديولوجيا الشاعر ومنها قصيدة « صديق قديم » :

للمرة الأولى
أكونُ مع رئيس دولة
حول طاولة تتقدمُ إليها الأشجارُ
-للمرة الأولى
يكون لي صديقٌ قديمٌ
في أربع ساعات . ١٦٣/٢

وفي قصيدة «أثيوبيات » :

الأثيوبياتُ يرقصنَ
وفي قاعة المدرسة العليا للاشتراكية العلمية
(خور مكسر) ،
يغني ماركس
على إيقاع طبل إفريقيٍّ . ١٥٧/٢

ومن الأنماط التي تقوم عليها بنية القصيدة القصيرة ما يصطلح على تسميته بظاهرة التأزم والانفراج أو التحفز والتفريغ على حد تعبير علي الشرع ، بحيث تتألق القصيدة

---

(١) محمد صابر عبيد ، نماذج البناء الفني في شعر أحمد عبد المعطي حجازي ، م . الأقلام ، ع٢ ، س٢٢ ، ١٩٨٧ ، ص ١٠٢ وانظر آرشيبالد مكليش ، مرجع سابق ، ص ٨٠ .

القصيرة وتتشكل من شقين الأول يستثير الشاعر فيه توقع القارىء ، والثاني يشبع هذا الشعور بالتحفز(١) ، أي أن القصيدة التي تقوم على هذه البنية تكون مؤلفة من وحدة معنوية واحدة بمعنى أن الشق الأول يستلزم بالضرورة الثاني كي يستوفي معناه .

وتعد قصيدة «ست قصائد» خير مثال على ذلك :

للأشجار المسقيةْ
للبارات المهجورة في ليل هادىءْ
لصديق أفهمهُ
لفتاة تعرف غير الجنس ، وغير اللون الهادىءْ
أرسلت بطاقات بريد لم تبلغ أحداً ١٣٦/١

يمثل الشق الأول التراكيب اللغوية الأربعة إلا أنها جاءت ناقصة لم تستوف معناها إلا بالشق الثاني الذي يتكون من تركيب لغوي واحد . ونلاحظ أن تراكيب الشق الأول تثير تحفز المتلقي وتجعله يترقب بشوق لمعرفة المزيد ، في حين يأتي الشق الثاني ليعمل على تفريغ هذا الإحساس .

وتتجسد بنية التأزم والانفراج في عدد غير قليل من قصائدسعدي يوسف القصيرة ، ففي الحين الذي يأتي الشق الأول ليثير التحفز يأتي الثاني ليعمل على إشباع هذا الإحساس من خلال تصعيده أكثر وإثارة حفيظة المتلقي لمزيد من التأمل ، وليكون فاعلا على مستوى البنية حيث يقول :

كلُّ القتلى أعرفهمْ
هل يعرفني الليلةْ
أحدٌ منهم ؟ ١٣٦/١

ومن القصائد التي تصور مشهداً يثير الدهشة في القارىء تلك التي التزم فيها بالتشارط المعنوي ، فيستلزم فعل الشرط في الشق الأول استحضار جواب الشرط في الشق الثاني فتصبح لازمة إشراطية جبرية يقودها من خلالها إلى الالتزام برؤيته الخاصة التي يحملها للشق الثاني (جواب الشرط المعنوي) :

حين صافحَتني . . .
صار كلُّ اغترابي

---

(١) علي الشرع ، مرجع سابق ، ص٥٨

هاجساً للجذور ١١٢/١

ومن النماذج التي تتجسد فيها هذه البنية ما يقوم على قلب الدلالة من خلال عكس الشق الأول الذي يولد تصعيداً ذهنياً لدى القارىء :

عندما تصبح الكلاب
بشراً
يصبح البشر
كالكلاب ٢٩٩/٣

ومن الأنماط البنائية التي وظفها سعدي ما يعتمد على اللحظة التي يحركها الوصف المجرد أحياناً فهي بتخلصها من الغنائية العالية التي سادت بدايات قصائده « تحولت إلى التجريد من خلال إحالة الاهتمامات الجزئية إلى الكلية ، وتحطيم الموضوع وتشذيره »[1] فحركة دخول النمل إلى مسكنه في قصيدة « في النهاية »يعد مشهداً واقعياً محضاً لكنه يوظف توظيفاً يحمّله رؤيته الكونية من خلال تجاور الأضداد الخاصة :

بعد أن دخل النمل مسكنَهُ
واختفى ،
ظل عودٌ من القمح بالبابِ .
هل هو مفتاحُهُ
أم هو الغلقُ ؟
. . . .
. . . .
بعد قليلٍ ، سيأتي المطر . ١٦٣/٣

ويمتاز التكثيف والاختزال في القصيدة القصيرة بأنهما لايحملان في طياتهما مؤشراتها السياقية مما يدعو الشاعر إلى التوجه إلى تقنيات التجريد ، ومنها الإضمار ، حتى إن العنوان في أحيان كثيرة لا يفصح عن شيء محدد ، ولا تفضي الإشارات إلى موضوع موحد يمثل تياراً يمسك أطراف النص . من ذلك قصيدة «العصافير» التي لا نستطيع أن نكشف غموضها إلا من خلال علاقة العلة بالمعلول :

لأنك أنتِ الطيورُ الوحيدةُ

---

(١) صلاح فضل ، أساليب الشعرية ، ص٤٣

في هذه البلدة المقفرةْ .
لأنك لا تسكنينَ لغير الشجرْ
ولأن الشجرْ
ليس يُؤويه في هذه البلدةِ المقفرةْ
غيرُ عينيّ والمقبرةْ
صرتِ في المقبرةْ .   ٩٠/٢

من الملاحظ أن هذه القصيدة ، رغم قصرها ، محملة بدلالات الإطناب وذلك بتكرار (لأنكِ) ويبدو أن إحساس الشاعر بذاته أشد وطأة مما كان عليه في مرحلته الرومانسية الأولى لكنه لا يعرض نفسه بسذاجة ووضوح بل ينحو إلى التزائي خلف الضمائر واصطناع المعادل الموضوعي ، كي لا يتحدث عن نفسه بشكل مباشر ، وهوفي قصيدة «العصافير» عرض كيف يبحث «عن محور موضوعي متشذر»[1] ليقيمه على مسافة مضبوطة من فرديته علماً أنه يجمعها في حقيقة الأمر أنها ترميز لعالمية المشرد التائه وعالم الشعور بالضياع (الوحيد) .

ونجده أحياناً يطلق لوناً من الإحساس أو الانفعال الخفيف الذي يبحث عما يتشيأ به ، فيطوف على مشاهد مادية أو فلذات موضوعية مشتقة تحتضن طرفاً من أثره كما هو الحال في قصيدة «من النافذة» التي يخاطب فيها سيدة تضع الغسيل على الحبل فيثير فيه هذا المشهد جملة من المتناقضات التي يدين فيها الحاضر وينعى المستقبل ويتوحد معها من خلال الضمير (نحن) وتنغلق القصيدة بمثل ما افتتحت به :

آهِ ، أيتها السيِّدةْ
كيف تقضين عمركِ ، هذا الجميلْ
تحت حبل الغسيلْ ؟
-كم أرى في الصباح حِبالكِ
بل كم أرى في المساء حبالكِ
-يداكِ ، اليدانْ
صاعدتان
وهابطتان

---
(١) صلاح فضل ، مرجع سابق ، ص٤٤

أبداً ، تحت حبل الغسيلْ . . .
-أي عمرٍ سنقطعهُ تحت حبل الغسيل ؟
أم ترانا سنَقطعُ حبل الغسيل ؟
آهِ ، أيتها السيدةْ . . . ٤١٩/٣

وعلى الرغم مما تميزت به قدرته الفنية على التكثيف في اللغة والاقتصاد في الصور ، وحذف الزوائد والاستطالات ، مما يولد شعوراً - ظاهرياً - ببساطتها ، إلا أنها تتمتع بكم هائل من العلاقات كما في قصيدة « زنجبيل» التي تقوم في بنيتها على التقابل من خلال فضاء المكان الداخلي المحدد بدمشق وعدن بحيث يكشف هذا التقابل عن وجهه الثقافي والمعرفي الذي اكتسبه سعدي من خلال التجوال :

للفتاة الدمشقية
طعمُ السكّرِ والليَمون .
أما هنا
فالزنجبيلُ الشراب . ١٥٩/٢

وتستمر القصيدة في تعدد مظاهرها الفنية التي ما زالت جميعها تخضع إلى فكرة الدفقة الشعورية الواحدة من خلال اللقطة أو المشهد الواحد ،إلا أنها باتت مؤلفة من أكثر من وحدة معنوية وامتازت بالعناية بالتفاصيل التي تقوم على فكرة الإطناب حول المشهد الواحد . ومنها ما يقوم على فكرة المشهد الصامت الذي يقارب اللوحة التشكيلية ونشاهدها في معارض الفنانين حاملة اسماً مثل(شجرة ، مزهرية ، كأس . . .) .

ونحن إذ نجد في شعر سعدي مشاهد شعرية صامتة تمثل حيزاً لا بأس به من القصائد ، إلا أنها تختلف عن اللوحة في طريقة التقديم وفي نقل أثر الشيء لا الشيء نفسه .

وينبغي ألا يغيب عن أذهاننا أنه عندما يحاكي الشاعر الأشجار أو الريح أو النار أو الورقة أو الشمس فهي محاكاة سياسية لكنها مختلفة عما كنا نعرفه من المعالجات الوطنية السابقة ،ليست شعارات ولا هتافات بل تتحول لتصبح موقفاً منتقى بقصدية من مشاهد الحياة اليومية ،لذا فهو لا يكتفي بتصوير المشهد الصامت صوراً جامدة بل يحولها إلى صور حية تحتوى فسحاً زمنية تقوم داخل إطار مكاني محدد مرئي . ونستطيع أن نلمس ذلك منذ العنوان كما في قصيدة «البستان ، والحديقة ، والغرفة ، وضباب ، ومنظر ، وغيرها» .

ومن النماذج الممثلة على ذلك قصيدة «مزهرية» حيث يفتتحها بوصف المشهد الصامت

ثم يحييه من خلال الاستفسار عن هاجس الجذور الذي يؤرقه :

في قلب زجاج روماني أزرقْ
حيث الماء
يهدأ في الأزرقْ
تمتد جذور التبتة
مرهفةً
صافية الأزرقْ . . .
أما الأوراق الخضراء
أما الدكنة كل مساء
فبأي زجاج نبتتْ
وبأي مياه؟
. . . .
. . . .
ولماذا لم ننتظر الأصفرْ ؟ ٣٦٩/٣

تمثل هذه القصيدة سمة بنيوية تقوم عليها نسبة جيدة من أعمال سعدي ، فهي تشكل حركة الانتقال من الحضور المحدد تحديداً دقيقاً بلغة مباشرة (في قلب زجاج روماني أزرق) لتنتهي بالغياب الشفاف «ولماذا لم ننتظر الأصفرْ» بمعنى الانتقال من نصاعة الحضور إلى شفافية الغياب . فلقد بدأت القصيدة بصور جزئية شديدة الحضور على المستوى الحسي ، وبألوان زاهية ، وانتهى بصورة شفافة خفية ناقلة النص من تركيب الجزئيات المبعثرة إلى تكوين الوجود المنصهر المتناغم(١)

ولا يقف تمظهر رصد المشاهد على الصامتة منها مستعيناً بإسقاطاته النفسية ، بل يرصد المشاهد المنبثقة عن الطبيعة في لحظة حركتها كنزول المطر مثلاً – المشهد الأكثر تكراراً في شعره- إلا أنها تحمل في كل مرة رؤية جديدة ، فينقل أثر نزول المطر على نفسه بعدأن يفتتح المشهد بتصوير الحدث تصويراً مجرداً خالياً من التزويق ، ويأتي العنوان مغايراً للنمط السابق (الصامت) منبثقاً من خلال ما توحي به القصيدة للشاعر ، ونضرب مثالاً على ذلك قصيدة «تركة» التي تنبني على إقامة علاقة مصالحة بين أشياء لا تعرف إلا

(١) كمال أبو ديب ، لغة الغياب ، ص ٩٠ .

التنافر(المطر–الغبار) :

قطرة واحدةْ
قطرة ثم أخرى
قطرات طوال على هذه النافذةْ
كنقاط التعجبْ .....
بعد حين يغادر نيسانُ
محتملاً ، مثل رحالةٍ ، روحه وروائحهُ
تاركاً للغبار نقاط التعجّبْ
تاركاً لي البقاء ٣٠٩/٢

يتجسد دور الصورة في هذا النمط من القصائد من خلال تخيل وربط عوالم وأشياء ربطاً ذهنياً ، تعينه على إثارة المتناقضات وإبراز المفارقات والتنافر بين الأشياء التي لا تعرف إلا التنافرِ كما أسلفنا سابقاً . ففي قصيدة «منظر» يتضح أن الأشياء فقدت استقلاليتها وذلك بناءً على زاوية الرؤية التصويرية التي اعتمدها الشاعر :

من بعيد أراقبُ برج الكنيسة :
كانت سطوح المنازل تعلو وتعلو
السماءُ بلا غيمةٍ
ولا طائرٍ ....
لم يبقَ مَن منظر البرج إلا الصليب
وإلا أعالي من السروِ
....
....
....
مقبرة في السماء ... ٤٥٠/٣

إن الفرق الوحيد الذي بقي بين الأشياء –كما هو الحال في مشهد (برج الكنيسة)– هو فطريتها وموضوعيتها . وبناءً على هذا التصوير لا نجد فرقاً جوهرياً بين منازل ومقابر كما في هذه القصيدة ، وبين صاروخ وقلم كما في توقيعة«غرفة» ، فنجده يكون علاقة تناغم بين متنافرين أصلاً : مشهد أعالي المنازل والسماء التي تحيل إليها المقبرة .

وسعدي في تركيزه على اليومي والمألوف يتجاوز برودة الأشياء وصمتها الكئيب فيحمّل

ما يرصد من مشاهد يومية إسقاطات نفسية تفجر ما تختزنه عزلتها من دلالة ولين ، كما تفصح عن ذلك قصيدة «التحية » :

الشمس
وهي تقول صباحَ الخير
للسرو في منعطف الشارع
تنشر قُبلتَها
تُوسع سروتَها قُبلاً
هابطةً
من خصلات السروةِ
حتى السُّرّةِ
حيثُ الخصر ٤٢٤/٣

تتجلى البنية الزمانية من خلال رصد حركة شروق الشمس حتى الغروب مستفيداً من الطاقة الموسيقية الموجودة في الجناس بين السروة والسرة بحيث يخلق حالة من التوحد بين مشهد أشعة الشمس المتساقطة على السروة وبين مشهد الحب بين العاشقين .

وكما قدم سعدي موضوعه الشعري في القصيدة القصيرة دون تزويقات فنية ، لم يفرط كذلك في البوح الوجداني الذي يثقل النص بالعواطف الجياشة والانفعال المباشر ، لذا ينشغل بحركة المشهد عبر سلسلة من التفاصيل المشحونة بحركة درامية تهدف إلى الإدانة لا المهادنة دون أن يتخللها مساحات ملتهبة بعاطفة مباشرة كما في قصيدة «اغتيال» التي تحكي قصة اغتيال عبد الوهاب الكيالي متجرداً من الغنائية عبر نوعين من الزمن الحاضر وهو زمن الجريمة وزمن المستقبل الذي سيبقى ملوثاً بعار الحاضر :

المصعد في برج الكارلتون بطيءٌ ،
أبطأُ من فيلٍ يتمرغ قرب الماء
المصعد يهبطُ ....
ينفتح البابُ
وينغلق البابُ
كأن العالم مازال هو العالمَ ....
لكن البارود
سيظل طويلاً في رائحة المصعدِ

والرجل المقتول

سيظل طويلاً في غرفته العليا ... ٣/٤٤٥

ويتضمن رصد المشهد في قصيدة «اللحظة» الاهتمام بالإنسان البسيط الذي يشقى ويحلم ويطارَد ، فيقدمه من خلال أحلامه الصغيرة بحيث يثير مشاعر متناقضة تنفي الشيء وتثبته في سياق واحد ، مما يولد بنية مفارقة . وفي قصيدة «ارتباك» تتجلى صورة أبي زهرة (ضارب الطبل) في حالتين متناقضتين تنبثقان من زاوية الرؤية نفسها :

«أبو زهرة» ضارب الطبلِ ....

لحيته الصغيرة ما تزال صغيرةً ،

كأنه في بغدادَ البعيدة

إنه ما يزال يرى الحياةَ ، رائقةً ، من فُوَّهةِ الطبلِ .

«أبو زهرة » يرتبكُ أحياناً .

يرتبك حتى ليرى بغداد أيضاً ، من فوهةِ الطبلِ . ٢/١٥٣

يتجلى التكثيف والاختزال من خلال حركة المتناقضات ضمن زاوية رؤية واحدة(فوهة الطبل) التي يرى من خلالها الحياة رائقة وعندما تتراءى له بغداد يرتبك ، فتصبح بغداد المعادل السلبي للحياة في أي مكان خارجها وذلك بأقل الألفاظ التي تعكس تجربة الأنسان البسيط الذي يثأر لبساطته من خلال كنيته (أبو زهرة) .

الفصل الثاني
الصورة الشعرية

الفصل الثاني
الصورة الشعرية

تعرف الصورة الشعرية بأنها «تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيل لعلاقة بين شيئين ، ويمكن تصويرها بأساليب عدة إما عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التجريد أو التَّراسُل »[1] وهي في أبسط معانيها «رسم بالكلمات المشحونة بالعاطفة والإحساس»[2] ، وكل قصيدة بحد ذاتها صورة ، وتتشكل القصيدة من صور شعرية تكوّن في مجموعها الصورة الكلية «القصيدة» .

وقديماً ارتبط مفهوم الصورة بالتشبيه والاستعارة ، أما حديثاً فقد توسع ليشمل الخيال باعتباره قوة خلق تقوم على الحرية الإبداعية المطلقة فتجمع بين أمور متباعدة وتحررها من كل واقع حي يرتبط بها .

فعلى الرغم من أن الصورة قد تكون منتزعة من الواقع ، فهي غالباً غير واقعية وهي أبعد من علاقة المشابهة التي اعتمدها القدامى «ذلك أنها تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثرمن انتمائها إلى عالم الواقع»[3] وهذا ما عبرت عنه يمنى العيد بقولها حول الصورة «تميزت بالخروج على المقاربة في التشبيه وعلى مناسبة المستعار منه للمستعار له بمعنى أنه لا مقاربة ولا مناسبة في تركيب الصورة الحديثة ، وذلك لتعدد مستويات وجه الشبه وبعد المسافة بين طرفي التشبيه أوالاستعارة »[4] .

أي أن الصورة أصبحت أوسع من مجرد الاستعارة أو التشبيه ، غير أنها ليست مقطوعة الصلة بينهما ، فهي كثيراً ما تأتي على شكل تشبيه أو استعارة لكنها تحمل دلالات عميقة فتصبح صورة تعبيرية وليست صورة مشابهة ، وهذا ما عبر عنه عزالدين إسماعيل بقوله «فليس بين الصورة إذن وبين التشبيه أو الاستعارة جفوة»[5] .

ويضاف إلى ذلك جملة من الوسائل التي تتحقق من خلالها الصورة وذلك بالنظر إلى

---

(١) نعيم اليافي ، تطورالصورة الفنية في الشعر ، ص٣١

(٢) سيسل دي لويس ، الصورة الشعرية ، ص٢١

(٣) عزالدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص١٢٧

(٤) يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص ١٠٥

(٥) عزالدين إسماعيل ، مرجع سابق ، ص١٤٣

غزارة الأبعاد النفسية الداخلية التي توحي بها فتثريها وتنقلها إلى رحابة الرمز [1] .

إن استقصاء الصورة الكلية من خلال الصورة الجزئية وتلاحمها في بناء تكاملي يتوالد من صور متلاحقة مترابطة ، بات خصيصة فنية من خصائص القصيدة الحديثة . وقد تخلو الصورة الحديثة من المجاز أصلاً فتتكون من عبارات حقيقية الاستعمال -كما سنلاحظ عند سعدي- ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خِصْب ؛ وذلك أن الصورة أصبحت تستخدم بطريقة بنائية عضوية تندرج في لحمة العمل الفني فتحمل التجربة والرؤية مبتعدة عن الأداء المباشر للمعنى ، بل تقدم الفكرة بالإيحاء والتركيز لإحداث أكبر قدر ممكن من التأثير ، معتمدة نوعاً من التكثيف الشعوري الناتج عن تلاشي الأبعاد أو القيود الزمنية التي تفصل بين الأشياء والشعر .[2]

والصورة بوصفها مصطلحاً أدبياً في التراث النقدي العربي ، تعني قدرة الشاعر في استعمال اللغة استعمالاً فنياً يدل على مهارته الإبداعية ومن ثم يجَسد شاعريته في خلق الاستجابة والتأثير على المتلقي[3] .

وهذا المفهوم للصورة هو بعينه ما استقر عليه الدرس النقدي العربي إلى حد ما ، فهو التفاعل المتبادل بين الفكرة والرؤية والحواس ، فيعبر الشاعر عن ذلك التفاعل بلغة شعرية مستندة إلى طاقة اللغة الانفعالية بكل ما تحمله من مقومات مجازية واستعارية وتشبيهات تساهم جميعها في خلق الاستجابة سواء أكانت حسية أم تجريدية .

وفي ذلك يقول سعدي :« ليس هاماً في مفهومنا للقصيدة الجديدة أن الكأس كما وصفها الشاعرالقديم مثلاً ، إن المهم هوانتقاء حالة من حالات الكأس تساعد على جلاء اللحظة أو الملاحظة التي تريد إبرازها ، إذن ينبغي البحث عن التفصيل الجوهري ، أو عن جوهر التفصيل كما تراه أنت في وقت معين ، هكذا ، تدخل أنت في الحياة في أشيائها وتحركها وتقدم علاقة جديدة أنت صنعتها عبر الملاحظة والتأمل في آن » :[4]

البرد خفيفٌ
يتسلل بين ذراعيّ . . .
سأغمض عينيّ

(١) علي عشري زايد ، مرجع سابق ، ص٧٦

(٢) عزالدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص٧٣ ، وانظر السعيد الورقي ، لغة الشعر ، ص٢٦٢

(٣) عناد غزوان ، الصورة في القصيدة العراقية الحديثة ، م . الأقلام ، ع ١١-١٢ ، ١٩٨٧ ، ص٨٥

(٤) نقلاً عن شاكر النابلسي ، مرجع سابق ، ص١٩٢

لأستقبله وحدي .
إني ألمس هذا البردَ
يسيلُ
قليلاً فقليلاً
يدغدغني . . . .
يُسقط في ماء شراييني
ذرات من ثلجٍ
ويهدهدني
لأموتَ سعيدا . . . ح : ١١٣

تنطوي هذه القصيدة على حالة وجدانية تنتمي إلى عالم الداخل أكثر من انتمائها إلى الواقع ، إنها «صورة داخلية تتجه إلى تنسيق الوجود الخارجي وفقاً للمشاعر الذاتية الداخلية» (١) فلا يمكننا النظر إلى الصورة بمعزل عن نفسية الشاعر إذ تسيطر الرؤية الداخلية على هذه الصورة ، فتجعلها صوراً ذات وجود نفسي داخلي تحرص على الداخل أكثر من حرصها على العلاقات الخارجية ، فيرسم سعدي لحالة الشعور بالبرد إطاراً تجسيدياً تشخيصياً قائماً على تقصي حقيقة هذا الشعور الإنساني القائم على ثنائية ضدية ، تعتمد رؤية الشيء ونقيضه من خلال إحساسه بالموت الذي يسير بين أطرافه وهو سعيد باستقباله . وفي صورة سعدي تلك يصعب علينا الوقوف على عناصر الصورة بذاتها لأنها لا تتشكل إلا من خلال الوقوف على السياق كاملاً . وهي بغير ذلك لا تعني سوى وجود مسطح وليس متشابك العلاقات .

وخلاصة القول إن الصورة تتيح فرصة للشاعر كي يمتلك الأشياء امتلاكاً تاماً ، وهي الأشياء ذاتها وليست لمحة أو إشارة بحيث «تكون الصورة مفاجأةً ودهشاً ورؤيا ، أي تغييراً في نظام التعبير عن الأشياء ، لذا يجب ألا نبحث عن الصورة في النص ، وإنما عن الكون الشعري فيه وعن صلته بالإنسان والعالم» .(٢)

---

(١) السعيد الورقي ، لغة الشعر ، ص١٦٤

(٢) أدونيس ، زمن الشعر ، ص ١٥٥

المبحث الأول : مصادر الصورة

لا شك أن مصدر الصورة الشعرية لدى الشاعر بشكل عام لا يأتي من طرف واحد بل هو حصيلة تفاعل بين الشاعر بوصفه فناناً مبدعاً موهوباً ، وبين بيئته بكل جزيئاتها ، وثقافته ، وأشعار الآخرين ، والطبيعة . وتعد البيئة ذات الدور الأكبر في تشكيل شخصية الشاعر وفي التأثير على شعره وصوره سواء أكانت بيئة أسرية أم كانت بيئة مجتمع كبير ممتد عبر الزمان والمكان ، أم كانت حالة نفسية مرت بمراحل عديدة من يأس وحزن إلى تصورات يحلم بها ورغبات يرجو تحققها .

ويستمد الشاعر صورته الشعرية من تجربته الكاملة . فمن الصعب -عموماً- تحديد تجربة بعينها أو حالة ما مصدراً لصورة شعرية معينة ، إذ نجد في كثير من الأحيان التجارب التراثية والمعاصرة تتفاعل مع بيئة الشاعر وظروفه الذاتية منتجةً صوراً شعرية إما جزئية أو كلية . وإذا صح قولنا فإن الصورة الواحدة تحمل في ذاتها عدة معانٍ يعود معنى كل منها إلى مصدر ما وبخاصة أن« موضوع أية قصيدة قد ينشأ من تجربة مفردة إلا أن صورها تستقى من حقل أكثر سعة من التجربة الكلية لحياة الشاعر »(١) ، وهذا ما عبرت عنه بشرى صالح بقولها « في الصورة الفنية اتحاد الذات بالموضوع وأن الشاعر في اندماج حدّي معادلة (الذات - الموضوع) ذو موقف انفعالي يوصف بالكلية والتركيب ، ويكون ذهنه عند الخلق في حالة ترابطية متصلة » .(٢)

ويعد الواقع من المصادر التي عني بها قسم كبير من نقادنا لما يمثله من أهمية وأثر كبيرين في تشكيل الصورة ، فهو المصدر الذي يستمد منه المضمون ، فتمثل

الصورة حواراً ذاتياً بين المبدع والواقع ، يكشف عن طبيعة المواقف التي تثيرها التجربة في حياة المبدعين تعبيراً عن ذواتهم التي تتحقق موضوعياً في الصورة أكثر مما تتحقق في أي عنصر من عناصر البناء الشعري .(٣) .

وقد بدأ أثر الواقع بمتغيراته المختلفة عند سعدي في جانبين : حسّي وذهني . أما الحسي فيتمثل بالصور التي ترتد في موضوعاتها إلى مجالات الحياة اليومية ، والطبيعة ، فيوظف أدوات الحياة اليومية في الصورة كالتلفزيون والسيارة والهاتف وغيرها من الأشياء

---

(١) سيسل دي لويس ، مرجع سابق ، ص٨٤-٨٥

(٢) بشرى موسى صالح ، الصورة الشعرية ، في النقد العربي الحديث ، ص٥٩

(٣) بشرى موسى صالح ، مرجع سابق ، ص٥٩

والموجودات :

ثالثاً : يستيقظ الكرديّ في سطحِ
ويطوي ، هادئاً ، ما افترش الليلَ
ولا يترك في السطح سوى شرواله
منتفخاً
يخفق ،
من حبل الغسيل ... ق : ٧٦

أما الجانب الذهني فيتجسد في حدين : المؤثرات النفسية من خلال ما تعرفنا إليه سابقاً حول موقفه الخاص من حركة الواقع السياسي والاجتماعي وتكراره لبعض الموضوعات التي تنم عن حالة نفسية معينة ، فيعبر عن حالة الفقر السائدة في العراق من خلال تصوير أحياء بغداد وزقاقها كما في قصيدة «من باب الشيخ» فيرصد حالة ذلك الطفل الذي يود لو يشتري شيئاً من الحلوى لكنه لا يستطيع لأن بائعة الحلوى تريد ثمن ما تبيع :

خضراءُ ، أو صفراء ، أو حمراءْ
سكّرةٌ ذائبة في الثلج ... برتقالةٌ في الماءْ
لو ملأ الكوب بها لو ذاقها مرةْ ...
لكن «أمّ حسينْ»
لم تعطه بالدينْ
وظلّتِ الحمّى
تأكله مشتعل العينينْ
–وهمسةُ اللافح : أم حسين ! أم حسين! أم حسينْ! ٤٨٤/١ ، ١٢٥/٢

أما ما يتعلق بالمؤثرات العقلية فهي التي تتصل بثقافته وخبراته الخاصة الناتجة عن حركة الترحال والتنقل بحيث تضفي فلسفة خاصة على المكان ، وكذلك المؤثرات التراثية الأدبية والدينية ، والتاريخية والشعبية ، وغيرها . وسوف نتناول بشيء من التفصيل أبرز هذه المصادر معتمدين التقسيم الآتي : المصادر الثقافية ، والبيئة/المكان ، والبيئة/الطبيعة ، والفن التشكيلي .

أ- المصادر الثقافية

يعد اتساع ثقافة سعدي واتصافها بالعالمية سبيلاً لاتساع مجال رؤيته الشعرية ،

فكثرت تضميناته وتعددت إشاراته إلى جوانب عديدة من هذه الثقافة الواسعة في شعره ، فكان لا بد من التفاعل مع هذه الثقافة كما عبر عن ذلك عبدالقادر الرباعي بقوله « لا بد من التفاعل مع الثقافة لا أن يحملها الشاعر حملاً محايداً مع بيان موقفه الإيجابي والسلبي منها»[1] لذا فقد تنوعت المصادر التي وجد فيها سعدي منهلاً يغترف منه ليؤسس ملامح صور تشهد على ظفره أو إخفاقه ، فأفاد من ينابيع الماضي وغرف من موروثها مستمداً من التراث بمختلف أنماطه التاريخية والشعبية والدينية والأدبية الكثير من الصور ، كما سنلاحظ ذلك في مبحث التناص ، مقتبساً من القرآن الكريم ما فيه من روائع الصور لإجلاء نصه المعاصر . يقول في قصيدة «باتنة» :

جبالٌ كمكة جرداءُ
وادٍ كمكة لا زرع فيهْ
وأنتَ الهلاليُّ -
أفقرُ من ذرة الرملِ
بدّلت تيهاً بتيهْ . ٨٢/٢

ويقول أيضاً في معرض تصويره لحركة الكفاح الفلسطيني متخذاً من الصورة القرآنية التي تجسد بشاعة السلوك البشري المتمثل بالاستغابة « أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتاً فكرهتموه»[2] مصدراً من مصادر شعره التي يعمد إلى توظيفها بأسلوب النفي :

لم يتعلمْ هذا الطفلِ المنحوس
-لم يعشقْ إلا امرأةً واحدةً . . .
لم يعرفْ أن يأكل لحم أخيه ٢٢٨/٢

وقد شاعت بعض الصور ذات العلاقة الحميمة بالتراث الشعري التي لانستطيع أن نردها إلى شاعر بعينه حتى غدت الصورة ممثلاً لشعر الماضي من خلال ما يسيطر عليها من عبق التراث فيرسمها خياله بذكاء مستوحياً مناخ الصورة الموروثة ساكباً عليها ملامحها القديمة ، وخير مثال على ذلك قصيدة «غزل أموي» :

مضينا ، فيا وادي العقيقِ : تذكُّراً

(١) عبدالقادر الرباعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص٢٩

(٢) سورة الحجرات ،آية ١٣

وعُدنا ، فيا وادي العقيقِ : أماناً!
ويا شرفةً بالضفتينِ فشارقٍ
سلاماً . ويا حبّاً ضَممتَ . . . حنانا !
-وإني لأستحي إذا رنّ هاتفٌ
فيوشك قلبي أن يقول : كفانا !
كأني مع الركب اليمانين مصْعِدٌ
وإن كان أدنى من يديّ هوانا ٢٩٣/١

ويمكن القول إن إفادته من الموروث الشعري -القديم والحديث-في مجال خلق الصور الشعرية كانت تتحول إلى عنصر أساس في نمو قصيدته وتطورها أي أنها إفادة فاعلة في سياقها الشعري . ويعد شعر السياب من أهم المصادر الشعرية الحديثة عند سعدي فكانت صورة السياب «من أيقظ العازر من رقاده الطويل» ، والتي ردها بدوره محسن اطيمش إلى مصدر إليوتي في التركيب الشعري «أنا العازر آتٍ من الموتى»[1] مصدراً لصورة سعدي :

. . . . . ، ويا متسولاً بالناشرينَ والنساءِ ، تبيعُ
من لا يشتري جرحاً ،وتمضي في ضبابِ الليل والسيكارِتصرخُ :
أيها القتلى أفيقوا . . . أيها القتلى أفيقوا ٤٠١/١

وهذا ما يقودنا إلى الاعتقاد برأي جوليا كرستيفا التي ترى أنه لا يوجد نص بذاته وإنما هو جملة من النصوص السابقة ، فنحن إذ نقرأ في قصيدة «الوطن الصغير» التي تتحدث عن جوع العراق وفقره وسارقي غلاله الصورة الآتية :

وليكنْ !
إن أغانيها عنيفةْ
كلها تسعى وراء الجوع ، سوداءَ ، مخيفةْ
يا محمدْ !
إنها الأرضُ التي نحيا عليها
-حيث لا نأكل أزهار السنابلْ
فلمن نحن نغني ؟ ٥٠٠/١

سيتبادر إلى أذهاننا أن هذه الصورة الشعرية المليئة بالأسى صادرة عن تأثره بصورة

---

(١) محسن اطيمش ، مرجع سابق ، ص٢٥٥

السياب في قصيدته «أنشودة المطر» :

وكل عام حين يعشب الثرى نجوع

ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع (١)

التي ردها أيضاً محسن اطيمش إلى صورة ناظم حكمت في قصيدة «رسالة إلى تارنتا بابو» التي ترجمها السياب :

هنا عالم يحير من يراه

تموت فيه الناس حين تكثر الغلال (٢)

ولعل إفادة سعدي من هذه الصورة لم تكن في حدود نقل الكلمات أو التركيب البلاغي ، وإنما هي إفادة من الحالة الانفعالية التي تعبر عن الواقع الاقتصادي والاجتماعي في العراق .

وتمثل قصيدة «مرثية» التي كتبها سعدي في ذكرى السياب خير نموذج يتضح فيه أهمية شعر السياب كمصدر من مصادر صور سعدي ، إذ ضمنها خمسة أبيات من شعر السياب في أماكن متفرقة مع شيء من التحوير ، بحيث نأى ببعضها عن وظيفتها داخل السياق السيابي ، وأخرجها من دلالتها الأولى بمنحها معنى جديداً :

أيوبُ في المستشفياتِ يهيم ، تسبقه عصاهُ

بين القرى المتهيباتِ خطاهُ والمدن الغريبةْ

وهو المسيح يجرُّ في المنفى صليبَهُ

أنهار جيكورَ التي اندثرتْ تفجرّها عصاهْ ٤٣٦/١

ب- المؤثرات الأجنبية

تشكل ثقافة سعدي الأجنبية مصدراً من مصادر الصورة لديه . فقد تأثر بشعراء عالميين واتخذ من معطيات شعرهم مصدراً ونبعاً يغترف منه ، من خلال حركة الترجمة التي قام بها لشعراء سنذكر دورهم في مبحث التناص . وفي ذلك يقول : «لقد جهدت أن أمنح النص شيئاً هو أقرب إلى تلمس النص في ضوء معلوماتي ، واحترازاتي اللغوية والتعبيرية ، لذا لا أجد بأساً حين أشير إلى إنني حاولت أن أهب لغة ويتمان قدراً من الجلال ، وأن

---

(١) السياب ، أنشودة المطر ، ص١٦٤

(٢) محسن اطيمش ، مرجع سابق ، ص٢٥٤ نقلاً عن قصائد مختارة من الشعر الحديث ، ت . بدر السياب ، بغداد (د .ت .)

أجلو التقاطات ريتسوس بحيث تظهر ، كما هي ، لماحة الذكاء والاقتصاد ، وأن أحتفظ لكافافي ببرودة حد المبضع ......» [(١)] فوردت الكثير صور كثيرة في شعره لشعراء عالميين تمظهرت على شكل اقتباس أو تضمين أو على شكل عبارة عابرة يفسر وجودها الإعجاب الجمالي المحض كما في قصيدة « قصيدة تركيبية» :

للنساء اللواتي يرحنَ ويغدون في حجرةٍ يتحدثن عن
ميكائيل انجلو
للنساء اللواتي يطالعنَ أثوابهنَّ ، ويلبسن-قبل المساء-الكتبْ
للنساء اللواتي يداومن في «التوكالونْ» ٢٠٧/١

ترتد هذه الصورة إلى مصدر إليوتي في قوله : «في الغرفة النسوة ذاهبات آتيات ، يتحدثن عن فنان ولوحات» [(٢)] إذ يتضح لنا أن صورة إليوت الشعرية بدت منسجمة مع السياق النصي عند سعدي يوسف ، ويبدو أن دلالتها تحمل روح الإدانة لهذا العصر ، وليست كما يرى محسن اطيمش بأنه لم يلمس دوراً لهذا الاقتباس الذي يكاد يكون غائباً وأنه محض زينة ومدخل للحديث الذي سيتكرر عن النساء اللواتي لا تعجبهن سوى البهرجة والمظاهر الخادعة .

ولا يكتفي سعدي بالإشارة العابرة لإفادته من المصادر الشعرية العالمية وإنما يمضي بتعميقها والإضافة إليها أو تحويرها لتبدو منسجمة مع موضوعه الشعري وحالته الانفعالية مما يؤدي إلى أن تكون هذه الصور الشعرية ذات دلالات مهمة في القصيدة ، ويعبر عن ذلك في مقدمة ترجمته لقصائد أونغاريتي الإيطالي «نحن لا نريد للشعر العالمي أن يكون استطرافاً لزهور مزروعة في غير أرضها ، محكوم عليها بالذبول والفناء بعد حين ،إننا نريد عملية تفاعل أصيل وحيوي ومتقدم» .[(٣)]

وهذا ما نلاحظه في قصيدة «شجرإيثاكا» الطويلة التي كتبها سعدي بمناسبة الاحتفال بالعيد الخامس والعشرين للثورة الفلسطينية ، فلم تكن إيثاكا سعدي المدينة الإغريقية جغرافياً ، كما أنها لم تكن صورة منسوخة عن كافافي الذي ترجم له سعدي قصيدة بعنوان «إيثاكا» تروي قصة غياب أوديسيوس الطويلة عن وطنه أرض إيثاكا [(٤)] إذ يتبين لنا أن

(١) أونغاريتي ، سماء صافية ، ت سعدي يوسف ، ص٨٧

(٢) محسن اطيمش ، مرجع سابق ، ص٢٥٧ نقلاً عن ترجمات من الشعر الحديث ، ص٩٧

(٣) أونغاريتي ، مرجع سابق ، ص٩٠

(٤) ماكس شابيرو ، معجم الأساطير ، ص١٨٦

كفافي يوظفها لتصبح عظة لكل محاولات الاستقصاء الطويل بحثاً عن القيمة الهائلة للتجربة الفردية التي تطغى في أحيان كثيرة على الهدف نفسه :

لتكن إيثاكا دوماً معك
إن بلوغك إياها لهو مصيرك
لكن لا تسرع الرحلة في الأقل
والخير أن تستمر الرحلة أعواماً
كي تبلغ الجزيرة شيخاً[1]

وتأتي قصيدة سعدي لتمثل رحلة البحث عن الوطن الذي لم يستطع الحصول عليه بسبب الخيانة التي يتعرض لها الشعب الفلسطيني من «الأخوة الأنذال » على حد تعبيره وقد دخل في علاقة تناص مع الرواية القرآنية لقصة سيدنا يوسف وإخوته . كما ركز على تصوير رحلة الفلسطينين الطويلة (باتجاه إيثاكهم) بوصفها رحلة الاستقلال مضيفاً إليها شيئاً من الأمل بالعودة :

لا بأسَ
بلغنا عامنا الخامسَ والعشرينَ
والحنكةَ
والحكمةَ ...
حتى الشجرُ الغائم في مرفأ إيثاكا بدا في البُعدِ ،
فلنجلس قليلاً ٣١٨/٣

ولا يفوتنا بيان أهمية شعر يانيس ريتسوس بوصفه مصدراً من المصادر الشعرية الأجنبية . وقد تبدى هذا المصدر انطلاقاً من إعجابه بتقنية ريتسوس وصوره مما دعاه إلى تمثلها وهضمها وإعادة إنتاجها وبخاصة ما يتعلق بصورة المطر المتساقط خلف الزجاج وما تنطوي عليه من رموز ودلالات ، كما سنبين ذلك من خلال تقنية التفاصيل لاحقاً .

فيقول ريتسوس في قصيدته «إخبار» التي كتبها عام ١٩٦٨ وترجمها سعدي لاحقاً :

جرس الباب يدق
سار نحو البوابة
توقف

(١) كافافي ، وداعاً للإسكندرية التي تفقدها ، ت سعدي يوسف ، ص٦١

اقتطف زهرة
وحشرها في قميصه
قال : «شيء حسن»
«شيء حسن أنهم لم يفتحوا»
لم يسأل عنه أحد .(١)

وقد تبين لنا أن هذه القصيدة تشكل مصدراً للصورة في قصيدة سعدي «الأخضر بن يوسف ومشاغله» التي كتبها عام١٩٧١ :

أخرج من جيبه زهرةً ، وانحنى
هامساً :إنها لي . . . . أتيت بها
عبرَ أسوارِ «وجدةَ » حيثُ الحدودُ ١٥٧/١

جـ- البيئة/المكان

استطاع سعدي أن ينتزع صوره من محيطه المكاني سواء أكان ريفاً أو مدينة صاخبة تعج بكل أسباب الضجيج مما شكل صوراً أكثر ألفة وأقرب إلى النفس . ويتضح لنا مما سبق تفصيله في الموقف من المدينة أن البيئة المكانية تشكل رافداً من روافد الصورة عند سعدي من خلال محورين أساسيين :الريف والمدينة ،إذ يبدوان متضادين إلى حد ما بما تمثله صورة الريف من طبيعة هانئة وماضٍ جميل وبريء وجنة مفقودة مقابل صورة المدينة :البديل الضبابي الذي يمثل حياة الغربة بمختلف أشكالها .

فشكل سعدي صورة الريف من خلال ما يستمده من عينيات ماثلة في البيئة الريفية التي يسترجعها عبر شريط الذكريات بصور ارتدادية ، فتمنحه طبيعة القرية بكل مظاهرها بعضاً من وداعتها فتعبد له الطريق بالخضرة والرائحة الطيبة . وتعد صور الطفولة من المؤثرات النفسية التي تلح عليه بإحساس جديد يمرره على المواد المختزنة في موطن التجربة من عقله ليختار منها ما تمثله من صور . وتتجلى صورة الكوخ القديم والزورق المصنوع من القصدير خالصة النقاء والبساطة :

كباراً كنا ؟
-استروحْنا زهرَ النوّامِ

---

(١) يانيس ريتسوس ، إيماءات ، ت .سعدي يوسف ، ص٩

عرفنا كيف تكون تويجاتُ الزهرة كاللحمِ .
-سافرتُ بعيداً حتى بابِ سليمانَ
-رائحةُ الأشناتِ
السمكُ الميت في القيظِ . . .
قناطرُ تحملنا
وقناطر تركلنا
وقناطر تغسلنا ١٣٤/٣

ويقول أيضاً :

وحين كنا نذرع الدنيا على قارب قصديرِ
ونسبق الأسماكَ في المدِّ
وننفض التوت رذاذاً أحمر الشّهدِ
يبتلُّ منه الماءُ ، بالجوريِّ ، والصيحاتِ ، والنورِ
كنا نراها قلعةً يحرسها الجنُّ ٣٢٨/١

وكأنه يصنع بذلك نسقاً خاصاً لمكان لم يكن من قبل ، وذلك من خلال صورة حلمية تعادل صورة الجنة كما في قصيدة «الدورة» :

مضيتُ :
-كلّمتني عند سدرتهِ اليتيمةِ ،
عند سدرةِ منتهاهُ يمامتانِ
رأيتُ جدّي في ممرِّ الآسِ ،
جدي يستريحُ ،
مُلاعباً أسماكهُ . . . .
عيناهُ زرقاوانِ تبتسمانِ لي ،
ويداهُ تمتدّان . . . .
ثم رأيتُني أدنو
-كان يرشّني بالماء
ودنوتُ :
لم أنظر إليه
ولم أقلْ . . .

-لكنني صلّيتُ بين يديه ممتنّاً ..
وقمتُ . ٢٣٥/٢

وتمثل بغداد معيناً ثراً نهل منه سعدي أغلب صوره المستمدة من الطبيعة والحياة الاجتماعية والسياسية ، فتلونت مدنه العراقية بحزنه الفاجع ملقياً عليها شيئاً من يأسه وأساه حتى غدت بنظره مجرد أغصان يابسة أشبه ما تكون بجحيم . ويتأتي ثراء الصور من تصويرها الدقيق لحالة الفقر والبؤس السائدة :

إن المدينةْ
مثل سعف النَخَلِ اليابسِ ، انقاضُ سفينةْ
تصفر الريحُ على ساحاتها الغبرِ ، وتصفرّ حزينةْ
حيث لا دجلةَ يحمرُّ ، ولا يصفر فراتُ ٣٣٨/١

ويقول :

جزيرة الصقر !
أرى أكواخكِ الشهباءَ في المنفى
منخورةَ الأعواد ، يلهو فوقهنّ الريح والماءُ
والشمس -كالتنور- حمراءُ
تستقطرُ الأعشابَ ، والبرديَّ ، والسعفا
حتى إذا ما اصفرّ أو جفّا
غابت ، وأبقت بعدها للناس ما شاؤوا
الخبزُ ، والعتمةُ والداءُ ٣٢٩/١

لقد استفاد سعدي من حركة الترحال والتنقل بين المدن ، فأضفت هذه الحركة مؤثرات عديدة على صوره الشعرية ، وانطبعت الصور في القصائد التي قيلت في كل مدينة بطابع تلك المدينة الخاص . فنجد أن القصائد الشعرية التي قيلت في عدن مثلاً تبرز من صورها ملامح المدينة وأجواؤها : رائحة الصندل وحركة النوارس على الشاطىء «النوارس خيط أبيض على الماء» ١٤٤/٢ والصيف المرح «صيف إفريقي على الشاطىء» ١٤٨/٢ وطعم القات «لن تكون يمانياً إن لم تذق النبتةالخضراء» ١٤٩/٢ رائحة السمك و«على رائحةالسمك المتقطر من الشباك الصباحية» ١٦٢/٢ و«وريح رطبة تتحرك بين ورد الهيل » ١٥١/٢ وحركة السفن المبتعدة عن طرف الخليج وصور الدوم والسيسبان والأراك . . . . .

ويغلب على القصائد التي كتبت في البيئة التونسية مشاهد البحر والمقاهي المنتشرة

على شواطىءالبحر الذي يعبر عن حركة السياحة :

في قميصي المخططِ :
مقهى على البحرِ
كرسيها الخيزرانُ
وأهدابُها عبرَ كأسِ النبيذ .
ففي أيّ خيطٍ قلادتُها البربريةُ ٣٦١/٢

أما في بيروت ودمشق فتستمد صوره بعض عناصرها من مظاهرطبيعة بلاد الشام التي يكثر فيها البرتقال حيث يدخل في عدد غير قليل من صوره «حين جاء القتلة /كان الكون مدهوناً بزهر البرتقال» ٤٧/٢ . ويتكىء في صوره على مشاهد من البيئة الإسبانية حيث سائقو الشاحنات والقيثار :

ستقول لمن جاء الليلةَ من إسبانيا :
ما الأخبار ؟
-هل تسمع هذا القيثار ؟
ما أجملهُ .... ح : ٨٥

وتتجلى البيئة الطبيعية الخاصة بالأردن ومدنه من خلال صورة شجر اللوز والتين والزعتر والزيتون والشيح انظر ٣٠٤/١ . أما ملامح المدينة الباريسية فقد تجلت من خلال صور عدة توحي لنا جميعها بأننا أمام واقع باريسي بكل ما يحمل من ملامح مدينية هفهافة رقراقة بعيدة كل البعد عن هموم الإنسان العربي ومشاغله فنجد أن صورة البار أكثر مشهد يتكررفي أعماله ، واهتم كذلك برصد مشهد البيئة المناخية (الضباب والثلج والمطر) :

«الثلج يسقط حراً وخفيفاً
ويذوب على أحجار الشارع
أسود ...
-لكن المرأة في بهجة أمسية الأحد :
المرأة تسرع في خطوتها
المرأة تلتف بمعطفها أكثر
ترفع خصلة عن عينيها
وتسير إلى موعدها
أسرع

تحت الثلجْ ٢٤٩/٣

ويتناول موسيقى الجاز الصاخب وبائعة الزهر و«في الكأس مكعب ثلج» ٣٥١/٣ فيشعر المتلقي وكأنه وسط باريس يتجول مع سعدي بين المحال التجارية والمعالم الحضارية . واهتم بالصور التي ترصد حياة المرأة العاملة خلف زجاج البار تنتظر متعبة بين البيرة والقهوة والتبغ وأوراق سباق الخيل . واهتم بصورة القطار «المنفيون /يحبون اللغة الأخرى/ ومواعيد قطار الليل» ٧٧/٣ (ولقد أشرنا سابقاً في فصل الموقف من المدينة اهتمام سعدي بالصور التي ترصد ملامح الحياة في باريس فلا داعي لتفصيلها) .

وخلاصة القول إن حالة من التغريب الحضاري سادت مصادر الصورة عند سعدي -وذلك فيما أعتقد- يعود لأسباب عدة منها تنقله بالمكان ، وأيديولوجيته وتأثره بشعراء غربيين ، ومساحة عالميته الواسعة . كلها ساهمت في أن بعض مصادر صوره غير متحققة في واقعنا العربي المعاصر ، فتعد قصيدة «كاتلين» نموذجاً ممثلاً لذلك :

في أحد الأيام دعاني رسامٌ هولنديٌّ
كي نتغدى في مطعمه
غير بعيد عن سان جاك .
أنا أعرف عن مطعمه ، سمعتَهُ الشائنةَ ....
اجتزتُ المائدة الأولى
وجلستُ .
الهولنديُّ تأخّرَ ...
عند البار
على كرسيٍّ عالٍ
متبرجةً
مبتذلةَ الساقين
عاهرةً بالضبط ...
كانت كاتلين . ح : ٩١

د- البيئة/الطبيعة

تشكل الطبيعة في الصورة جوهر مضمونها وشكله بجبالها وثلوجها وملحها وجسورها ونخيلها وأزهارها وليلها . ويرى صبري حافظ «أن جزيئات الطبيعة تماماً كجزيئات الحياة الإنسانية تساهم في تشكيل أبعاد عالم الشاعر الشعري ، ذلك العالم الذي يحس معه بألفة شديدة وهبته بساطة الشعر»(١) وهذا ما يتفق وتعريف مصطفى ناصف للصورة بأنها «ليست في جوهرها إلا هذا الإدراك الذي تنعقد فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة يريد الشاعر إن يجعل من الطبيعة ذاتاً وأن يجعل من الذات طبيعة خارجية »(٢) :

الغيوم صباحيّةٌ :
هكذا يبدأ النملُ يستافُ دربَ المؤونةِ
والقطّ يبحثُ عن مخبأ
والعصافيرُ عن شجرٍ ،
وأنا ، الجهمَ ،
أبحث عن كوةٍ في الجدار ..... ح :٩٣

وتشكل الطبيعة من أهم المصادر التي اعتمدها سعدي في رسم الصورة الشعرية . ويظهر ذلك من خلال ملامح عدة أولها أنه أعطى عنوان ثلث قصائده تقريباً أسماءً مستمدة من الطبيعة ولوازمها ، إضافة إلى أنه مزج معظم موضوعاته الأخرى بمظاهر الطبيعة ولوازمها .

وسعدي في اعتماده على الطبيعة بوصفها أحد أهم مصادر الصورة يتخطى حدود الرؤية المباشرة إلى أفق رؤيوي جديد فيفتت أشياء الوجود ويفقدها تماسكها البنائي في منطق الزمان والمكان مبقياً على صفاتها الأساسية ليتخذها منطلقاً للنفاذ من الرؤية البصرية إلى الرؤية الشعرية ، فيقع مثلاً على الحركات الخفيفة التي تمثل رحلة العصير في الأغصان (النُسغ) كما في قوله :

قد كنتُ أحسب أن الربيعْ
-مثلاً-
يتداخل في العِرقِ ، كالنُّسغِ في الغصنِ
أو كالُمواء المباغتِ

---

(١) صبري حافظ ،استشراف الشعر ، ص١٩٧

(٢) مصطفى ناصف ، الصورة الشعرية ، ص٧

أو صيحة الديك في الفجر ،   ح : ٩٤

وقوله :

هل سوى خفقةِ السرِّ تفضي إلى السرِّ ؟
حاولتُ أن ألمسَ النُسْغَ
في ما ترقرقَ من ورق العشبِ ،
حاولت في تربة السورِ
أن أتقرى هشاشة ما يرفع السورَ . . .   ٢١٠/٣

نلاحظ أنه يحاول استكشاف الحركات الخفية في الأشياء عن طريق الشعور الباطن ، فلا يعبر عنها كما هي بل يعرضها على شكل أشباح وأطياف بفضل قوة الخيال والمحسوس وتعامله مع ملموسية الأشياء . فينتقل بالصور من عالم الحواس إلى عالم الباطن منتزعاً غلاف الأشياء ووجودها :

في البغتة
أسمعُ شمعاً يقطر في ماءٍ
ماءً يقطر في شمع
أسمع أشجاراً تقطِّر أشجاراً
أسمعُ ماء يقطر أسماءً
أسمعُ بغداد تئنّ . . .
. . . .
. . . .
أسمعُ نبضي .   ق : ٥٢

ووظف سعدي الطبيعة كذلك باعتبارها رمزاً لتشوقه إلى المطلق السامي والبعيد ، عن طريق الدخول معها في حوار مترع بالنشوة والألم معاً :

ماذا تخبيء أيها البستانْ
إني لأبحثُ في الدجى النعسانْ
عن زهرة ، وحمامتينِ ، ونخلةٍ ، وشُجيرتي رمانْ
إني هنا أصغي . . . .
كأن الباب أُغلقَ . . .
وارتمت في العتمة الألوانْ

السورُ أخضر أيها البستانْ
وعلى بحار العشب يعبرِ فارس الأحزانْ
خصُلاته تندى ، وملءَ قميصه يتأرّجُ الريحانْ
-أواه . . . يا بوابة البستانْ
من يفتح الفردوس للإنسانْ ؟ ٣١١/١

وإضافة إلى إقامة حوار مع الطبيعة يعتمد في تصويره بشكل عام أنسنة عناصرها فيضفي بعداً إنسانياً عميقاً على مظاهرها ، فالطيور تحزن والحقول تستمع والأنهار تدخل البيوت . . . .والصخور تئن ، كما في قوله :

والفجر من سلّته ناثرٌ
شمساً وعنقود سنىً ندیانْ
كسعفة أوراقُها مرجانْ
يا نهرُ . . . إن جئتَ إلى بيتها
تلثمهُ . . . تجعله شطآنْ
فاحملْ إليها هذه الزهرةْ
احملْ إليها زهرةَ المرجانْ
لعلها تنسى بها النسيانْ ٣١٣/١ ، ٣٥٩/١

وتجدر الإشارة إلى أنه يمكن النظر إلى صور الطبيعة سواء أكانت مظاهر حيوانية أم نباتية من خلال مرحلتين : المرحلة الأولى ماقبل الباريسية تكاد لا تخلو قصائدها من صورة النخيل ، في حين قل ورود هذه الصورة في المرحلة الثانية ما بعد الباريسية التي نلاحظ تركيزه فيها على نباتات الزينة والحيوانات الأليفة وأبرزها القطط :

المنفيون
يحبون ملابسهم
ونباتاتِ الزينةِ ، والقططَ . . . . ق : ٧٧

وقوله :

(الأشجارُ هنالك دوماً)
وهواءٌ يتسللُ ، كالقطة مقروراً ، من تحت الباب
ليأنسَ بي . . . ٣٥٩/٣ ، وانظر أيضاً ٧٥/٣

ويبدو هذا مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بحالته النفسية التي تميزت بطغيان شعور العزلة من

خلال الانحسار في المدن الغربية داخل نظام الشقق والفنادق ، وابتعاده عن حياة الغابات والبساتين مما كان أدعى للاتكاء على النباتات البيتية والاكتفاء باستدعاء النخيل عبر خيط الذكريات :

دع لهذه النبتة الخضراء أن تهدأَ
في زاوية الغرفة ...
أن تحيا ، كما شاءت ، ٢٥٥/٣

وقوله :

لم يَكُنِ الجيرانيوم
قد أزهر بعدُ .....
والنبتُ المتدلي كاد يلامس أرض الغرفةِ ٣٦١/٣

وكما كان للطبيعة العادية دور في رسم صور سعدي الشعرية ، تجلت مظاهر الطبيعة المصنوعة من معابد وأطلال كما رآها في المدن التي ارتحل إليها ، فيقول في قصيدة مملكة معين :

أهذا الذي قد تبقّى ؟
أمملكةٌ في حجر؟ » ١٩٠/٢ وانظر ٢٧٣/٣ « قصيدة paestum

وفي قصيدة البحث عن خان أيوب تتجلى صورة الجامع الأموي فيشخص الليل والأعمدة ويتوحد مع الطائر والجدول :

يراقبني الليلُ ...
أعمدةُ الجامع الأمويِّ العتيقةْ
تراقبني ...
وتدور الأزقةُ بي وتدور المنازل خلف «الحريقةْ »
إلى حيث ينفرد الظلُّ بي والمياه العميقةْ
وأسمع بين الغصون التي ازرقّتِ الأرضُ منها ورقّتْ :
أنا الطائرُ
أنا الصوتُ ، والجدول النافرُ ٢٠٣/١

هـ- الفن التشكيلي

يمثل الفن التشكيلي مصدراً من المصادر المهمة التي كونت الصورة الشعرية لدى سعدي

يوسف ، وتنبع أهمية هذا المصدر من اهتمامه بالفنون التشكيلية من خلال ممارسته لفن الرسم ، كما أشرنا سابقاً ، إضافة إلى عنايته الفائقة بتتبع تفاصيل الأشياء والاهتمام بالهندسة التشكيليلية للقصيدة ساعياً لأن تترك القصيدة أثراً بصرياً على المتلقي ، ويتم ذلك من خلال نمطين : الأول النقل والتأثر بالعلاقات التشكيلية للوحة من اللوحات ، فتتحول اللوحة الجدارية إلى مخزون تصويري في الذهن يبعث على إنشاء صورة .

وخير مثال على هذا النمط قصيدة «تحت جدارية فائق حسن» التي هي محاولة استنطاق اللوحة الجدارية التي رسمها أحد الفنانين ، وقد زينت واجهة إحدى أكبر ساحات بغداد «ساحة الطيران» وفيها تطير أسراب الحمام وتتساقط بين الناس ، وفيها أيضاً جنود وبنادق ، فتبدو القصيدة في حالة حوار مع مكونات هذه اللوحة ، وهذا أقرب ما يكون إلى تقنية الملصق :

تطير الحماماتُ في ساحة الطيرانِ . البنادقُ تتبعُها
وتطيرُ الحماماتُ . تسقط دافئةً فوق أذرع من جلسوا
- تطير الحمامات في ساحة الطيرانِ . تريد جداراً لها
ليس تبلغ منه البنادقُ ، أو شجراً للهديل القديم . .
-ويأتي إلهُ الجنودِ . . وتهوي على الوطن المقصلَةْ
تطير الحمامات مذبوحةً ، دمُها الأسود النزر يسقطُ ١٣٢/١

أما النمط الثاني من أنماط الإفادة في خلق الصورة الشعرية من الفن التشكيلي فتأتي وكأنها استيحاء لعلاقات تشكيلية تعتمد الخطوط والمساحات والألوان ، وكأنه يشبه في حالته حالة الرسام :

كان الفتى في السجن يرسم لي نواصي الخيلِ
يرسمُ ، لاهثاً ، أعرافَها :
هذي كتائبنا
ستطوي الأرض ، موسيقى وألويةً
ستهدم كل سجنٍ
وهي تصهل بالنشيد الفذ طائرةً . . . . ٢١٠/٣ وانظر ٣٥٩/٣

المبحث الثاني
أساليب بناء الصورة

تنمو الصورة الشعرية وتتطور من خلال تقديم مجموعة من الصور المترابطة ، التي تبدأ مفردة بسيطة حتى تصل إلى صورة مركبة تتفاعل فيها مجموعة من الصور حتى نصل في النهاية إلى الصورة الكلية .

- أنماط الصورة :
أولاً : الصورة المفردة

وهي أصغر وحدة تعبيرية يمكن أن تبنى منها الصورة الشعرية الحديثة ، ويتضح على الرغم من استقلالية كل صورة عن الأخرى تلاحمها ببقية أجزاء الصورة في السياق الكلي . والسؤال الذي يطرح نفسه هو : هل استطاع سعدي أن يحول المفردة الحسية في الصورة إلى إشارة انفعالية كامنة في كل منها؟ وللإجابة عن هذا السؤال ينبغي تناول أساليب بناء القصيدة ممثلة بـِ تراسل الحواس ، والتشبيه والوصف المباشر ، وتبادل المدركات .

أ- تراسل الحواس

يتم بناء الصورة المفردة عن طريق تراسل الحواس ، إذ تتداخل العناصر الحسية بما تشتمل عليه من ألوان ، وأشكال ، وملمس ، ورائحة ، وطعم ، فتشترك جميعها لتشكيل الصورة الشعرية ، كأن يقوم الشاعر بخلع صفة حاسة البصر على حاسة السمع ، فما يدرك بالبصر يصبح مسموعاً والمسموع يصبح مرئياً ، وما حقه أن يسمع يشم وهكذا[(١)] وذلك وفقاً لمقتضيات الانفعال الداخلي للشاعر ، «فتتحول مظاهر الطبيعة الصامتة إلى رموز ذات معطيات ، حية ويوحي الصوت وقعاً نفسياً شبيهاً بذلك الذي يوحيه العطر أو اللون» .[(٢)] مما يكشف عن تلك الوحدة الشاملة التي تربط بين نثريات الطبيعة وذلك المعنى المطلق الذي ترتد إليه الأشياء .[(٣)]

---

(١) علي عشري زايد ، مرجع سابق ، ص٨١.، وانظر عزالدين إسماعيل ، مرجع سابق ، ص١٣٠ ، وانظر صالح أبو إصبع ، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، ص٥٣

(٢) محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص٤١٩

(٣) محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية ، ص١١١

تركزت هذه التقنية التصويرية إلى حد كبير في المجلد الأول من أعمال سعدي الشعرية . فنلاحظ انهيار الحواجز النفسية والمعنوية بين المدركات حتى أصبحت الأصوات ألواناً والطعم عطراً وبات يرى باللسان ويذوق باللمس :

«الريح من بغداد ، طعم الريح في شفتي ، طعم الريح طين» ٣٧٨/١

لقد تحول المدرك السمعي (الريح/محسوس) إلى مدرك بصري (الطين/ملموس) . واستعار من العين كذلك وظيفة الرؤية وجعلها للحساسية الصوتية التي تدرك بالسمع :

كم أرى صوتكم يتقلّصُ ، كالقوقعِ الشجريِّ الذي لامسَ
النارَ . . . ٢١٣/١

ولعل جمال الصور الفنية المتولدة من التراسل يكمن في رؤية التماثل في اللاتماثل ، وقبول الصور الغريبة المتخيلة ، والعملِ على التآلف معها كما لو أنها واقعية . [1] .

ومن أكثر أنماط التراسل شيوعاً في أعمال سعدي ، تبادل المدرك البصري والسمعي فيما بينهما ، يليها تبادل المدرك السمعي مع بقية المدركات الذوقية والشمية واللمسية ، ثم تبادل المدرك البصري مع بقية الحواس كأن تتبادل حاسة الشم والحاسة البصرية اللونية فتصبح رائحة البحر في عدن حمراء «إن شميمه أحمرْ . . .» ٤١٦/٢ . ويتكىء سعدي كثيراً على تبادل حاسة البصر مع كل من السمع والشم واللمس فيقول :

خائب سمْع من لا يرى
في الظلام ٧٤/١

وأيضاً :يا وجهَ من لا أراها حين ألمسُها ١٠٩/٢

ولا يفوتنا القول بأن المدرك البصري ذو هيمنة على الصورة الشعرية عند سعدي أكثر من أي مدرك آخر ، فنجد منذ بدايات أعماله انشغاله بهذه الحاسة مما دفعه لأن يتناولها في عدد غير قليل من الأعمال :

. . . . . . إني أكاد أراكِ يا حبي . . . . بعيدةْ ٥٧١/١

وقوله :وفي عينيكَ ألقى وجهكَ الطفلا ٥٥٤/١

يبدو أن المدرك السمعي يتسع كثيراً عند سعدي حتى إنه ليستوعب مدركات عدة منها الشمي كما في « رائحة القيثار في الساحة والتبغ والسواح في المقهى » ٤٣٣/١ ومنها كذلك حاسة اللمس حيث يقول « إني لألمس صوتها السريّ من نبع عميق» . وتتبادل

---

(١) عبدالإله الصائغ ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية ، ص٢٨

حاسة السمع مع حاسة الذوق كذلك كما في «أمحمد المحمود صوتك في القرى تمر وماء» ٥٣١/١

ومن أبرز صور تراسل الحواس صورة شرب الصوت التي تتكرر غير مرة ، وكما نعرف فالصوت مدرك سمعي والشرب مدرك ذوقي ، فيعمل من خلال تبادل حاستي الذوق والسمع على اسقاط الحواجز النفسية والمعنوية الفاصلة بين هذه الحواس ، فلا يعود هناك فرق يذكر بينها «لقد كنت أشرب صوته/وأنباءه واغترابي وصمته» ٤٤٨/١ وأيضاً في السفينة البالية «تشرب صوت المطر» ٤٤١/١

وتحيل بعض الصور إلى عالم سعدي الداخلي ، كما في قوله « يا صوته المبتل بالدم ، يا رفيقي» ٤٩٢/١ فصورة المشاهد (العيني الحسي/الدم) تتحول إلى صورة داخليَة (البصيرة/الذهن) فقد أوحت للشاعر بأثر المرئي على المسموع ، حتى أصبح صوت الشاعر الخارج من الفم ملوناً أيضاً بلون الدم حاملاً القدرة الانتشارية المسيطرة على كل الحواس .

ولم يقف عند حدود تراسل الحواس المختلفة بل لجأ إلى تبادل الوظيفة ضمن الحاسة الواحدة كما في -التراسل اللوني - فتتبادل الألوان التي هي بشكل من الأشكال مدرك بصري « . . . . في شعرها /رأيت النهار» ٤٦٤/١ ويقول في الأسى «يمنحني من دفئه الثلجي أسراراً » ٣٨٩/٢ . وسوف نفصل ذلك في معرض الحديث عن الصورة اللونية .

ب- التشبيه والوصف المباشر :

يبدو أن سعدي اعتمد في المراحل الأولى من شاعريته على الوصف والتشبيه أساساً في رسم صوره الشعرية . والوصف باعتباره « رسم الصورة بطريقة مباشرة مع الاحتفاظ بقدر من الإيحاء يمنع الحرفية المباشرة »[1] نجد أن سعدي يوسف سعى لتقديم المنظر الواقعي مغلفاً بانفعالاته التي يعبر عنها بطريقة إيحائية ، من ذلك ما تجلى عنده من وصف للغربة ، فجاءت صوره موحية بالألم الذي يتجرعه الغريب نتيجة فقدانه وطنه :

غريب أنتَ في الأرض التي تمتد بين جداول البصرةْ
وأسوار الرباطِ :
رأيتُها غصناً فغصناً ، صخرة صخرةْ
ولكن المخاضَ هنا ، بعينيكَ اللتين تواجهانِ غرابةَ السرِّ

(١) عبدالقادر الرباعي ، مرجع سابق ، ص١٦٢

وأزهارَ البنادقِ والمياهِ وزرقةَ البصرةْ ١٩٥/١

وقد ساهم الوصف بخلق صور جديدة ، فنهضت عبارات مثل « النهار المسدود» ، «والشمس الأنيقة» إلى مستوى الإيحاء . وقد ورد ت صفات متكررة لشيء واحد كما في قوله «بملابس مخضرة شوهاء» و«الثلج الأبيض أسود » وهكذا يرى يوسف الصائغ أنه يمكن الاستغناء عن بعضها وأنها نوع من الحشو[١] ، وحقيقة أنه يمكن ذلك إذا حكمنا عليها من خارج السياق ، إلا أننا نرى أنها تكتسب قيمتها داخل الصورة كاملة ، وقد عرفنا أن استعماله للوصف (مخضرة) تجلى بصور مختلفة ، فبعضها يحمل دلالة إيجابية والآخر يحمل دلالة سلبية ؛ لذا نرى أن الشاعر يلزم نفسه بزيادة الصفة (شوهاء) وذلك كي يحمل الرؤية دلالة سلبية . وكذلك الأمر مع الثلج الأبيض إذ يوظفه في بداية القصيدة محملاً بدلالات النقاءالتي تفرضها الطبيعة في حين أنه يطرأ تحول على هذا الثلج في نهاية المقطع ليصبح ثلجاً أسود .

وهذا لا يعني أن كل ما ورد عند سعدي من وصف يحمل تلك الدلالات بل يمكننا الوقوع على كثير منها لم يتجاوز الوصف المباشر وبخاصة في المراحل الأولى كما في «الطريق الموحش الخالي» .

ويعد التشبيه بوصفه الجملة الأساسية في الكتابة الشعرية ، الأقل شعرية بين الصور ، وذلك لأنه يعتمد مجرد القران[٢] ويقوم -على حد تعبير-خالدة سعيد على التوحيد بين هويتين متباينتين عن طريق الإلحاح على نقطة الالتقاء بينهما وإبطال مسافة التباين[٣] فيتساوى المشبه بالمشبه به في علاقة المشابهة ، فالطائرة تمثل رمز الفتك مثل الخنزير الوحشي الأسطوري الذي قتل تموز« طائرة كالخنزير الأسود »و«طائرة كالكوسج» ١٣٠/٢ .

كما يهتم سعدي بأن يكون المشبه به مستمداً من الحياة اليومية المألوفة للناس فيصور عيني الفتاة في اتساعهما «كما تتسع التنورة في الريح » ٣٩/١ ويقول أيضاً «إني أحدثكم وضوء السجن يشحب كالسنابل» ٢٦٩/١ .

وتجدر الإشارة إلى أنه قد ورد التشبيه عند سعدي بأشكاله المعروفة :المفرد والبليغ والتمثيلي والمقلوب . ومن الأمثلة على ما ورد بكل أدواته :

(١) يوسف الصائغ ، مرجع سابق ، ص١٧٦

(٢) الولي محمد ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، ص٢٨٠

(٣) خالدة سعيد ، حركية الإبداع ، ص١٧١

«الليل أزرقُ مثل الآف الخناجرْ . . . » ٥٤٤/١

وقد وجدت بعض النماذج التي تحولت فيها الصور إلى مجرد قوالب جاهزة لم تخرج عن حدود التشبيه التقليدي المألوف ، فجاءت الصورة تابعة شارحة ، وتزيينية زخرفية فقط ، من ذلك قوله :

يا أمُّ . . . إني لا أموتْ
كالفأر في الأرض التي غنيتُ فيها ٥٣٠/١

كما يبدو الضعف في تصوير آخر :

قد كان والدُها من الشكوى يموءْ
كالقط في عز الشتاءْ ٥٣٤/١

وفي قوله :

لكنه كالنور يومض في حياتي ٥٢١/١

وفي قوله :

واليومَ ترتفع الحياةْ
كقلاع بولندا ملوّحةً مدارجُها عصيبةْ ٥١٩/١

وقد تجَاوز هذا التوظيف الوقوف عند حدود التماثل الشكلي بين طرفي التشبيه بل تعدى ذلك إلى أن يكون انعكاساً لتماثل يتم داخل النفس سواء أكانت العلاقة بين العناصر متآلفة أصلاً أم متنافرة خارج النفس ، كأنَ تأتلف الوحشة والسكينة كما في الصورة الآتية :

محمودُ . . . يا تلميذُ ، يا قمر العراقْ
-الليلُ أزرق والنجوم تموت في طرفِ المدينةْ
مثل الفوانيسِ البعيدة في سفينةْ .
إن الطريقَ الموحش الخالي ينامُ مع السكينةْ
إلا خُطىً مثلَ الحريرِ ٥٤٤/١

امتلكت التشابيه عند سعدي القدرة على الإيحاء لارتباطها بشعوره وتجربته إضافة إلى عمقها ، وقد تجاوزت بعض التشابيه حدود التشابه الحسي إلى القدرة على الإيحاء ، فلم يعد المشبه به تقليداً مباشراً رغم أنه مباشر بتركيبه . فدم الميت «متخثراً كالتمرِ في «بلد السلامةْ»» ٥٣٧/١ . وإذا كانت الظواهر البلاغية القديمة تحافظ على لون مخصوص من العلاقات بين أطراف الصورة كما أشرنا سابقاً فإن الصورة في الخطاب الشعري الحديث

تذهب في اتجاه مفارق يقوم على الغموض والتنافر بين عناصرها ، فتبدو الصورة غائمة[1] ويظهر ذلك جلياً في قصائد سعدي ، منها قصيدة المسافة التي يحاول القارىء من خلالها البحث عن الانسجام الذي يختفي وراء التنافر والتقابل والتضاد :

قبل عشرينَ عاماً ، أتيت مساء إلى نزل بالمدينةِ . . .
كان دمي مثل ماء الينابيع أبيضَ . . . هل كنتَ أسمعُ
بين عروقي وبين النقابات حين تُحطم أبوابُها
جدولاً ؟ إنه الماء يبدأ ، والمد يعلو . . . . وتبدو
جذور النخيلْ . ١٣٠/١

نلاحظ اختلال العلاقات المنطقية بين عناصر الصورة -كان دمي مثل ماء الينابيع - حيث يخرج الدم والعروق والنخيل عن دلالتها الأصلية ، كما يخرج التشبيه عن السنن البلاغية المألوفة ليضاعف التباعد متجهاً نحو الغرابة -الدم يستحيل أبيض - بكل ما يحمله البياض من تنافر مع اللون الأحمر ، إلا أنه سرعان ما يكتشف القارىء أن هذا التباعد ظاهري وأنه يجمعها تآلف السفر عبر الزمان والمكان (فتصبح المياه والنخيل والجذور رمزاً للحياة والخصب) كما هو الحال في النقابات التي هي رمز النضال .

ومما يؤكد تطور أسلوب سعدي الفني وأثر بيئة المنفى -الباريسية مثلاً- على صوره تعدد صور المشبه به مع طغيان الإيقاع الرومانسي خلافاً للمرحلة السابقة ، ومن ذلك تصويره حالة نسيانه لبلاده :

قد كنا نسيناها
كما ينسى الجنودُ القبلَ الأولى
كما ينسى السريرُ الرملَ
كالموجه تنسى طحلبَ القاع ٢٩٧/٣

فكان يمكن أن يكون المشبهَ به «كما ينسى الجنود السلاح» لقوة الترابط المعنوي بينهما ، إلا أنه أراد القول بأن مهنة القتال والعنف تنسي الجنود طعم العلاقات الإنسانية الحميمة .

وكثيراً ما لجأ سعدي إلى تقديم المشبه به على المشبه لما لهذا التوظيف من تأكيد على أهمية المشبه به والذي غالباً ما يكون مستمداً من الطبيعة ، ولا عجب من ذلك لما عرفنا عن سعدي من ولعه بالطبيعة وتركيزه عليها كمصدر مهم من مصادر صوره الشعرية :

---

(١) رضا بن حميد ، الخطاب الشعري الحديث ، ص٩٥

وكزهرةٍ وحشيةٍ . . ./يوماً سينفجرُ . ٢٨٢/١
كزهرةٍ في الرملِ . . . أنتِ ، كالفرحْ ٥٧٥/١
كالثلجَ أنت ، كأنما تذْرينَ في وجهي نثيرهْ ٣٧٧/١
أمثلما مرّتْ عليك الليلةُ الأولى
تمر هذه الليلة الألفُ ؟ ٣٣٣/١

ولم يقف توظيف التشبيه عند حدود إيراد كامل الأدوات بل تجاوزه إلى توظيف التشبيه البليغ الذي يوحي بأن طرفي التشبيه شيء واحد يتداخلان ويتلاحمان وينسجمان بحيث يصعب الفصل بينهما ، مع تكرار المشبه به ، كما في قوله :

إنها حمدانُ . . . .
سلٌ ونخيلُ ٥٣٢/١

ويقول أيضاً :

انظرْ إلى شعبي
ليمونةً يمتصها المخبرونْ
ملعونة صفراءْ ٥١٧/١

وهكذا فإنه على الرغم من أن أساليب التشبيه من الناحية الشكلية ليست جديدة ، إلا أن سعدي ، والشاعر الحديث بعامة ، قد جاوز بمحتواها الأساليب التقليدية . فالعلاقة بين طرفي التشبيه لم تعد عنده علاقة منطقية أو طبيعية أو صفة مشتركة في الواقع الموضوعي ، وإنما هو يبني علاقات جديدة مبتكرة ترتفع بالتشبيه إلى مستوى الصورة المعبرة عن رؤيا شعرية تتخطى المألو ف كما أشرنا إلى ذلك سابقاً .

ولجأ سعدي في المراحل الأخيرة من أعماله إلى نمط من التشبيه الذي يتجلى عبر توالي التشبيهات كما في المقطع الآتي :

أنا كرسيٌ يتضعضعْ
مُديةُ صيّاد تصدأ
حذّاءٌ بين حفاة
حافٍ يتراكض بين المنتعلين نُضاراً ، ح : ٢٥

فيعقدُ عبر تشبيهاته المتعددة علاقة تؤدي إلى إيصال إحساساتها إلينا بدءاً بالتشبيه البليغ الذي يكون فيه سعدي (الشاعر) مشبهاً من خلال الضمير المنفصل (أنا) ، ويتجلى المشبه به (كرسي) بحيث يفضي التشبيه إلى تشبيه بليغ آخر يكمن في المشبه به (مدية)

وهكذا . . . فيعزز تعدد المشبه به وثبات المشبه إحساس الشاعر بالأسى والدونية التي قادته إلى التحول عن الإنسانية والتوحد مع الجمادات .

ويحتل التشبيه التمثيلي مكانة جيدة في أعمال سعدي فهو يحتاج إلى مهارة ودربة كي تتسق أطرافه نظراً لأن طرفيه مركبان من أكثر من لفظة مفردة ، ونذكر من ذلك :

بيوت باب الشيخ حين يزهر المساء
تخبو ، كما تخبو بحيرات النوى في الماء

وقوله :

حين تلمست خصركِ
كان الحصا يتجانس والرملَ ،
يهبط والرملُ ،
كان فضاءٌ يسيلْ ١٦٦/٣

وقبل أن نختم الحديث في توظيف التشبيه عند سعدي ، نشير إلى أنه لجأ إلى استعمال ما يعرف بالتشبيه المقلوب بحيث «يلجأ إليه الشاعر للتمويه على القارىء ولخلق مفارقة قائمة على الصورة التي تتطلب من القارىء أن يعيد إنتاجها بطريقته الخاصة»[1]

كقوله :

وحين يبدو التل كالغيم ، ويدنو الغيم كالتل ٣١٣/١

وقوله أيضاً :

« . . . . . . حيث الخضرة الزرقاء كالماء ، وحيث الماء
كالزرقة مخضراً . . . .» ٤٤٠/١

وربما أراد سعدي من هذا الأسلوب الفني إدهاش القارىء من خلال لفت انتباهه إلى ضرورة تأمل مثل هذه الأساليب غير العادية من التشبيه :

من نجوم النهر ، تأتيكِ سفينةْ
دون مرساةٍ وملاحينَ .
تأتي كالسفينةْ ٣٢٠/١

وقوله :

السبيل إلى البهو ملتبسٌ كالسبيل ٢٢٤/٣

---

(١) ناصر جابر ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص٢١٧

وقوله :

. . . هواءً كهذا الهواء ح/٦٣

فيساهم وعي الشاعر لبناء الصورة في دفع المتلقي بحركة زنبركية للارتداد نحو المشبه به مرة أخرى .

ج- تبادل المدركات

وظف سعدي تبادل المدركات في بناء الصورة المفردة ، وذلك من خلال إضفاء الصفات المادية على المعنوية ، وبالعكس ، مما يشكل انهياراً للفوارق بين الطرفين (المعنوي المجرد والمادي الملموس) ، وتحقق ذلك من خلال توظيف أساليب التشخيص والتجسيد والتجريد .وقد لجأ إلى التشخيص بكثرة وذلك «بخلع المشاعر أو الصفات البشرية على الطبيعة الجامدة »[1] فلم تعد تلك الموجودات جمادات ، بل عمد إلى أنسنتها ، فخاطبها باعتبارها كائناً حياً يتحرك ويسمع ويتكلم . ومن أنماط التشخيص أنه يلجأ إلى أنسنة المكان فيشخص المدن ويطلقها من مفهومها الجغرافي المجرد إلى فضاء مثقل بالدلالات :

البصرةَ الخجلى تنام على وسائد من سكينةْ

تُخفي دم العمالِ . ٥٤٦/١

بذلك تصبح البصرة لديه فتاة حبيبة ، يكتسي وجهها بالحزن والخجل ويجعلها تنام باطمئنان وهي تحتضن دم العمال .وفي ظل مفهوم الأنسنة يصبح كل ما حول سعدي ممتلكاً للحركة في خضم الحياة القاسية ، فيلبسها الوجه الإنساني الذي يواجه هذه القسوة ، وفي ذلك يقول :

والشجرُ النائم استيقظ آلانَ ٣٠٥/٢

وأيضاً :

غيرَ أن الحديقة تلتمّ بي

تتشبثُ بي

تدخل البيت هادئةً

ثم تجلس صامتةً تتنفسُ في غرفتي ٣٦٧/٢

نلاحظ أن الأنسنة في المقطع السابق تصبح ضرورية جداً للعالم المحيط بسعدي ، وذلك

---

(١) رينيه ويليك ، مرجع سابق ، ص٢١٢

لأنها تشكل المعادل الاجتماعي للشاعر ، إضافة إلى أن ما يكابده من ألم يراه في ملامح الموجودات جميعها مشيراً إلى ذلك من خلال تتابع حركة الأفعال : تتشبث ، تدخل ، تجلس ، تتنفس .

ويستحضر المعنى الإنساني الذي يجسد الضعف البشري ليسقطه على الموجودات فيجعلها تحمل سماته وعواطفه وانفعالاته ، فيرى أن «سياج المقهى يترنح»وصخورالصيادين «تئن من الأمواج » ح:٢٨ «والأبواب تئن»٤٠٢/١ ، والغرفة «ترتجف الغرفة من قذائف بعيدة» ٢٨٦/٢ .

مما سبق يتضح لنا كيف سعت الصورة للتخلص من جمودها من خلال ارتفاع الأشياء الجامدة إلى مرتبة الإنسان ، مستعيرة صفاته ومشاعره ، فاكتسبت الأبواب طبيعة الإنسان وغدت تتحرك فيه مشاعر إنسانية (أنين ، مماثلة لشعور الذات الشاعرة التي تسقطه على الأبواب ، والغرفة المرتجفة «خوفاً») . ونذكر من تلك الصور :

«الليلُ يزحف في دمشقَ ، وأنتَ تغمض مقلتيكْ
-والحزنُ يلسع قلب خائفة عليكْ ٥٠٧/١
«كان الظلام يكفن الضوء الأخيرْ
والليلُ يلتهم الحياةْ » ٥٣٦/١
«فالليلُ يخسر ساعةً أخرى .
لقد غرق المساءْ
في لجة الطينيّ
والفجرُ يبني عشه القاني ،
وتبترد النجومْ » . ٤١١/١
«ولا الريح تُمطر الحزن الجليديّ ،» ٤١٥/١

ووردت عند سعدي نماذج من الصور تعتمد التجسيد حيث يستعير صفة الحي للجماد ومن ذلك نورد عدداً من الأمثلة :

«فالتاريخ متعب» ٣٩٤/١
«إنني ألقاكَ إذ يغمر حمدان الأفولُ
حين يُلقى فوقها ليلٌ ثقيلُ » ٥٣٢/١
«وطني ، أرهقني حبُكَ ، أبكاني طويلاً :
-غير أن القلق المرّ عليكْ

-غير أن الرجفة الثكلى وراء الكلماتْ
والدمَ المحضَ ، وصمتَ الأمهاتْ
وأغاني يوسف الصائغ في القضبان . . . تدعوك إليكَ » ٤٦٧/١

ويلجأ كذلك إلى توظيف الصور التجريدية المرتبطة بالمعاني الذهنية فيضفي صفات معنوية على المحسوسات ، وتنهار الفوارق بين المادية والمعنوية والمحسوسة ، وذلك من خلال عقد مماثلة بين معنيين :

هذه الشرفةُ اللعينة في المبنى المُوازي
تكاد تسكن وجهي . . . ٢٤٢/٣

وقوله : نفرش أنفسنا عند النهرِ
ونجلسُ ٣٠٧/٢

ويرى شاكر النابلسي أن صورسعدي التجريدية عبارة عن صورة يرسمها من ألفاظ تنقدح في ذهن المتلقي ، فتولد لديه شرارة المغامرة الرياضية الذهنية[1] ، وتجدر الإشارة إلى أن مثل هذه الصور قليلة في شعر سعدي ، ويمكن التمثيل عليها بمقطع من قصيدة «شجر إيثاكا» :

كنا نهرِّب أطفالنا مخبئين بين جسدٍ وجسد .
الكوفيةُ خوذة
والوجه نبيٌّ
ندخلُ البحر الإغريقيَّ لندخلَ أرواحنا .
وستكون لنا أسماؤنا :
ليلى وخالد ، ومحمود درويش ،
والخِضر . . .
إنه يصنع فُلكاً من ضلوع القولِ
يُعْلي القلْعَ من رائحة الليمونِ
يدني مُدناً غيبها الطاعونُ ٣١٤/٣

وسوف نبين بشيء من التفصيل القيمة الأسلوبية للمزاوجات المجازية المتمثلة بمزج المتناقضات والمتباعدات في مبحث ظواهر أسلوبية لاحقاً .

---

(١) شاكر النابلسي ، مرجع سابق ، ص١٩٩

ثانياً : بناء الصورة المركبة

تعرف الصورة المركبة بأنها مجموعة من الصور المفردة التي يأتلف بعضها مع بعض بوحدة منطقية أو نفسية أو معنوية ، من إجل تقديم موقف انفعالي على قدر من التعقيد أكبر من أن تستوعبه صورة بسيطة .

واعتمد سعدي أساليب عدة في بناء هذا النمط من الصور ومن أبرزها أ-التوليد ب-التراكم ج-المعادل الموضوعي د- المفارقة التصويرية هـ-الصورة اللونية .

أ- التوليد :

لقد استخدم فن توليد التشبيهات والصوربوفرة بالغة وبأحد طريقين : إما أن يولد تشبيهاً من آخر حتى يصل إلى الأثر الجزئي الذي يقصده ، بحيث يكون التشبيه الثاني قائماً على الأول والثالث على الثاني وهكذا . وإما أن يأتي بجملة تشبيهات متتابعة ترتبط جميعها بوحدة عضوية ونفسية ومعنوية .

وتتسم التشبيهات بتلاحم وارتباط وثيق ، يقوم على نسق داخلي يروي الصور كلها ضمن تطور واحد متنام . ونمثل على ذلك من قصيدة «إليك أيتها الجزائر» :

سماء الفجر في أحداقهم ، وبنادق الزيتون في صيحةْ
وإثر خطاهمو نبع من الفرحةْ
شميمٌ من تراب الجنة الحمراءِ ، أو قطرةْ
وراياتٌ بوجه الريح مخضرةْ
كأن مدافع الثوار لم تُنبتْ سوى زهرةْ
ولم تدفعْ سوى نبع ، ولم ترفع سوى نفحةْ
كأن «خليفةَ» المذبوحَ يحمل زهرةٍ بيضاءْ
كأن عيونه السوداء فوق نفائض الجندِ
كأن الموت والتاريخ ينشقانِ عن مهدِ
كأن العالم الثورةْ ٣٢٢/١

في المقطع السابق تقوم الصورة المركبة على حشد من الصور المفردة من خلال توليد تشبيه من آخر ، فتأخذ الصورة بالتنامي حتى تكتمل في السطر الشعري الأخير «كأن العالم الثورة » يقدم سعدي من خلالها وصفاً لوحدات جيش التحرير الجزائري وهي تدخل المدينة ، حاملة معها الخير والنصر المتمثل بالزهرة البيضاء/رمز السلام ، مبرزاً دورهم

النضالي في تحرير الجزائر . وتجلى -فنياً- توليد التشبيه من قلب التشبيه الآخر دون الخروج على الفكرة العامة للنص : كأن مدافع الثوار . . . كأن خليفة المذبوح . . . . كأن عيونه السوداء . . . .كأن الموت والتاريخ . فلو حذفنا تشبيهاً من هذه التشبيهات لتغير معنى التشبيهات الأخرى وذلك لاتصالها جميعاً بوحدة عضوية ونفسية ضمن علاقات التداعي الحر للمعاني .

وتعد قصيدة «إنه يحيى» نموذجاً لتراكم الصور المفردة التي تلح على فكرة دور المناضل الفلسطيني ، فتجلوها حتى تبدو أشبه بتقليب الفكرة الواحدة بعدة معان . لذا نجده يرسم مشهداً أو لوحة حسية تشتمل على مظهر حركي ، حيث يعد المقطع نواة لتوليد مشاهد أخرى لصورة المناضل يحيى :

رايات يحيى ، ثوبك المنخوب بالطلقات
يحيى في المخيم
يرفع الأرضَ التي احتقنتْ
ويدحوها ، ويبْرأُها ، ويقذفها بوجه النار
يحيى ينبت الأحجار
يجعل من سواعدنا مقاليع النبوّةِ
من أصابعنا دمَ الثوار . ١٥٥/٣

ومن الأمثلة على التشبيهات المتتابعة :

يا عالماً في عالمينِ
أتظل غصناً يمطر الأهدابَ دمعا
ومرارةً وقذىً وشمعا
حتى كأن مدائن الريحان يشربها الضبابْ
حتى كأن قرارة الإيمان لم تمنحْك نبعا
وكأن حرفك بين تمتمة الشفاهِ ورعشةِ العينين أفعى
وكأن ملحك ملءُ جفني
يا عالماً في عالمينِ ٣٩٤/١

مما سبق نلاحظ كيف تشترك الصور الحسية والتشابيه والاستعارات داخل البناء الكلي للصورة المركبة بحيث ساهمت جميعها في تقديم موقف الشاعرالأيديولوجي .

ب- التراكم :

تقوم فكرةالتراكم على حشد مجموعة من الصور المفردة المتتابعة التي تقدم بدورها مجموعة من الصورالمتتالية المرتبطة بموضوع واحد ، بحيث تحدث في مجموعها تأثيراً معيناً يساهم في تشكيل رؤية الشاعر العامة ، فمنها ما قدمه على شكل مجموعة من الصور المفردة القائمة على الوصف كما في قصيدة «طاولة» :

سمكةٌ برونزٌ .
ودفتر يوميات فارغٌ منذ السنة الفائتة
والأقلامُ . الأقلام . الأقلام . الأقلام
ثلاثون قلماً
لكنْ ، لا واحدَ منها مهيّأ للكتابةِ
أيٌ كتابة ....
الموسيقى مضمرةٌ في اسطوانات الـ C.D المكدَّسة .
ومن الحديقة يدخل ضوءُ نهار شبه ممطر .
-القطةُ تنظر إلى سمكةِ فخّارٍ
مدلاة من السقف ،
-نايُ القصب يسيل بين أناملي . ح : ٦٥

تتتابع مجموعة الصور المفردة في المشهد السابق القائمة على الوصف لتؤلف في مجموعها صورة مركبة تجسد إدانة الشاعر للعالم الخارجي الذي يمتاز بالجمود وتحجر الأشياء فيه ، في حين تأتي صورة القفلة لتعلن على شكل مفارقة تصويرية عن عالم الشاعر الداخلي الذي يعج بالحركة .

ومن أنماط الصورة المركبة التراكمية ما تشكل من إضافة صورة مركبة إلى صورة مركبة أخرى ، ليشكلا من خلال التراكم الرأسي صورة مركبة واحدة :

نتفيأُ أوراقاً ذابلةً
نشرب أوراقاً منقوعةً
نقرأ أوراقاً قرئتْ في العام الفاصلِ بين النومِ وجمع القوتْ
نبحثُ عبر شقوق التابوتْ
عن شجرٍ
نبحث فيِ التابوتْ

عن حجر الحكمةِ
نصنع في زاويةِ التابوتْ
حفلتَنا
ونرى العالم في التابوتْ . ٢٢٧/٢

نلاحظ أن تشكيل الصورة المركبة يتكون من قطبين الأول تمثله الأوراق الذابلة ، والثاني تمثله صورة التابوت ، فتتراكم الصور رأسياً ويعمد من خلالها إلى إيجاد علاقة داخلية بين الإنسان ومظاهر الحياة الخارجية .

ج- المعادل الموضوعي :

يرى ت .س . إليوت أن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة إنما تكون بالعثور على معادل موضوعي ، بمعنى «العثور على مجموعة أشياء ، على موقف ، على سلسلة من الأحداث ، تكون هي الصيغة التي توضع فيها تلك العاطفة حتى إذا أعطيت الوقائع الخارجية التي لا بد أن تنتهي خلال التجربة الحسية استثيرت العاطفة على التو»[1] وهو الشعور الذي أحس به الشعراء أمثال السياب وسعدي وغيرهما متأثرين بإليوت[2] فعبروا عنه بصورة معينة دون أن يحددوا هذا الشعور باسم معين ، وبدلاً من أن يقول الشاعر : أنا سعيد لمشهد الأطفال وهم يمرحون ، يعطينا معادلاً موضوعياً لهذا الشعور[3] . ومن الملاحظ أن مسألة المعادل الموضوعي ليست حديثة وإنما عرفها الشعراء سابقاً ، إلا أن الجديد فيها حالة التقنين والشروط التي حددها إليوت .

وحسب فهم إليوت للمعادل الموضوعي يرى أن التأثير الفني الذي تتركه القصيدة في متلقيها لا يتحقق إلا بعد ترجمة الإحساس (أو العاطفة أو الانفعال أو الشعور) إلى موضوع ، بمعنى أن الإحساس الذي يثيره العمل الفني في نفوسنا يختلف في طبيعته عن الإحساس الذي تزودنا به الحياة . فلو لم يخرج الشاعر الإحساس إلى نطاق الموضوعية لما كان للقصيدة تأثير علينا ، لأن الشعر لا يعبر عن الفكرة فحسب بل يعبر عن معادلها العاطفي .[4]

---

(١) ف . أ . ماثيسن ، مرجع سابق ، ص١٣٣

(٢) عبدالجبار البصري ، بدر شاكر السياب ، رائد الشعر الحر ، ص٥٤

(٣) عبدالواحد لؤلؤة ، البحث عن معنى ، ص٢١٣

(٤) عناد غزوان ، المعادل الموضوعي مصطلحاً نقدياً ، م . الأقلام ، ع٩ ، ١٩٨٤ ، ص ٤٣ ، ٤٦ .

والصورة الفنية التي نحصل عليها وفق معيار المعادل الموضوعي هي التفاعل بين الحس والفكر فهي تلك التي تعرض تركيباً ناشئاً من فكر وعاطفة في لحظة زمنية . ومن الواضح أن نظرية المعادل الموضوعي تعلمنا تشخيص العواطف بربطها بموضوعاتها ، فيبدو أن هناك نوعاً من العلاقة السببية بين العاطفة والموضوع [1] .

وقد حرص سعدي على هذا النمط من الصورة . لذا فسوف نتناول نموذجين ممثلين لذلك . يتجلىِ المعادل الموضوعي في قصيدة «لقلق نيسان» التي يقول فيها :

هكذا جاءَ . . .
بلا طبلٍ ، ولا فرقةِ موسيقى
أتاها ، هادئاً ، منهمَكاً
في اللحظة الأولى :اختيارُ الدارِ
في الثانية : العودُ الذي سوف يَكون العشٌّ
في الثالثة : العشٌّ . . . .
ولكنّ المدينةْ
لم تزلْ في القاعِ . . .
لم تعرف لماذا جَاءَ
لن تعرف ما يفعلُ
لن تدري به حين يناديه الرحيل . ٢/٦٥

يتوافر المقطع السابق على بعض مفاهيم وقواعد مصطلح المعادل الموضوعي ، فهو يقدم الصور التي لا تعبر عن ذاتها بقدر ما تعبر عن حالة غير مباشرة ، وهي في مجموعها تصف العزلة دون أن يستخدم اللفظ نفسه ، ولكنها تثير الشعور بالعزلة والوحشة التي يفرضها عالم المدن الصاخب .

ونجد كذلك توافقاً يكاد يكون تاماً بين الحس والفكر ، فإحساس سعدي بهذا «اللقلق» الذي يأتي وحيداً مقتحماً المدن دون أن تشعر به أو تحفل بحضوره ،

ومغادرته لها دون أن يترك أثراً فيها ، كل ذلك رافقه توافق في قضيته التي يعبر عنها والتي تتمثل في تعدد منافيه وعدم استقراره وشعوره بالوحشة أينما حل .

وفي قصيدة «نزل السان ميشيل» يقدم سعدي يوسف إحساسه بالوحدة والغربة من

---

(١) عناد غزوان ، مرجع سابق ، ص٤٧

دون أن يذكر ذلك على نحو مباشر ، وإنما يستحضره من خلال صورة اليونانية التي تعمل في النزل لساعات متأخرة :

ماالذي تفعل يونانية في هذه الساعةِ ،
في النزلِ؟
تداري طفلة صاخبةً
أو تترك المفتاح منسياً على الكرسيّ
أو تلتفت اللحظة فاللحظةَ ....
....
....
-إذا ما انتصف الليلُ
وأرخى آخر العشاق جفنيه على عاشقةٍ أخرى -
مضت كي تغلق الباب على الشارعِ
والبردِ
وعادت لتغنّي
وحدَها ....   ٢٢٨/٣ ،وانظر ٢٩٤/٣ ، ٣٦١/٣ ، ٣٧٤/٢

وجد سعدي في هذه اليونانية وسيلة يعبر بها عن حالة شعورية إزاء موقفه من الوحدة التي تولدها الغربة ، ومعادلاً موضوعياً لإحساسه بالغربة يعبر من خلاله عن حالته النفسية . فشعوره بالغربة والوحدة يساوي حالة السيدة اليونانية التي تعمل في النزل فصورها بأنها تقوم بعملها بطريقة روتينية جافة ، ولا يربطها بالعالم المحيط أي رابط ، وإذا ما انتصف الليل تجلس لتغني وحدها .

إضافة إلى ما تعبر عنه الصورة المركبة من حالة غير مباشرة تجسد فيها إحساس الشاعر بالوحدة ، نجد توافقاً بين الحس والفكر ، فمن الممكن أن يكون سعدي يوسف حاول أن يصور دور المرأة العاملة في المدن الغربية ، التي تعيش وحيدة مهملة منسية كما ينسى المفتاح على الكرسي ، وتبقى حتى منتصف الليل في العمل ، فتعاني ما تعاني من قسوة الحياة عليها . ولا ننسى التنويه هنا إلى أن سعدي يوسف لم يستفد من هذا المعادل بإسقاطه على واقعه النفسي فحسب ، بل وظفه على الصعيد الفكري أيضاً ليدين من خلاله واقع المرأة التي لا تتمتع بحقوقها الإنسانية .

د-المفارقة التصويرية :

من الممكن ألا تحتوي الصورة أي تشكيل مجازي أو استعاري أو تشبيهي ومع ذلك تكون بكل المقاييس إيحائية كأغنى ما تكون الصور ،عن طريق شحن عناصر الصورة بإيحاءات الدهشة والصدمة ، فعلى الرغم من أن العلاقات بين مكوناتها طبيعية مألوفة ، إلا أنه ينجح من خلال تأليف العناصر بجانب بعضها بعضاً ، عندها يبرز ما يسمى بعنصر المفارقة بين واقعين بدلاً من الاستخدام المجازي وتحطيم العلاقات الطبيعية بين عناصر الصورة .

تقوم المفارقة على الجمع بين الأضداد وعدم الربط بين السبب والنتيجة ، وتقوم كذلك على التناقض وارتطام الحقائق ببعضها وكسر التوقع[1] ، كما تعنى المفارقة بإبراز التناقض بين طرفين بينهما نوع من التناقض وغالباً ما يبنيها من طرفين معاصرين .

وتكثر في شعر سعدي الصور المفارقة التي تقوم على فكرة التناقض والتقابل الخفي من خلال اهتمامه بإبراز التناقض بين طرفي المفارقة فيقول في قصيدة «مدافع» :

تهدر المدفعية في الفجرِ ،
والبحر يلتف حول المدينة مثل الدخانْ
تهدر المدفعية في الفجرِ ،
والطير يفزعُ . . .
هل جاءتِ الطائراتُ ؟
وفي الشقةَ الخاليةْ
يصمت النبتُ
ترتعش الآنيةْ ٢٨٠/٢

عرض سعدي جزئيات الصورتين ووضعها في مقابلة متعامدة حادة بين لا إنسانية العدو بأسلحته القاتلة وناره ودخان طائراته وبين إنسانية الطير والنبت والآنية التي يعمل على تشخيصها ، فتخاف وتصمت وترتعش .

ووظف سعدي نماذج من المفارقة التصويرية القائمة على التقاطع[2] ، تاركاً المجال للمفارقة كي تبرز التناقض داخل الصورة المركبة من خلال التقابل بين حدثين . ففي

(١) عدنان خالد عبدالله ، النقد التطبيقي التحليلي ،ص٢٦-٢٧

(٢) ناصر جابر ، مرجع سابق ، ص١٣٧

قصيدة « الملابس» :

فكرت يوماً بالملابسِ . . .
قلت : إني مثل كل الناس ذو عينينِ
أبصرُ فيهما شيئاً
وأخطىء فيهما شيئاً
ولكنْ ، مثل كل الناس ، لست أريد أربعَ أعينٍ
أقولُ :
قد فكرتُ يوماً بالملابسِ
إذ تكونُ جديدةً يوماً
وإذ تتجدد الألوان بالأصباغ يوماً . . .
ثم تبهتُ ٣١/١

لجأ سعدي في هذه الصورة المركبة إلى تفتيتها على شكل مجموعة من العناصر الجزئية التفصيلية ، ثم عمل على وضعها في مقابلة بين مشهدين ، المشهد الأساسي فيها ما دل عليه العنوان «ملابس» ثم ينقطع ليدخل مشهد العيون ، فيعمل على إلصاقهما معاً ، حتى يتداخلا وتصبح العيون هي الشاهد الوحيد على اختيار الملابس أواختيار البذور :

أُفكرُ :
نبعةُ الريحان تملك سرَّ نبعتها
وماء النهر يملك دورة الأشياءِ
والفقراء يمتلكون أن يضعوا الضمائر في ملابسهم
-ويبقى كيف نختارُ
البذورَ أو الملابسْ ؟ ٣٢/١

وفي قصيدة «أربع أغنيات إلى صوفيا» نجد سعدي يوسف يستمد طرفي المفارقة من الواقع المعاصر :

إني قطعتُ مع النجومْ
درباً حديدياً ترقرقَ في حياتي
درباً من العتمات والجوع الأليمْ
لكنه كالنور يومضُ في حياتي
- بالأمس أطفأتُ الفوانيسَ العتيقةْ

- واليوم أرقدُ يا صديقة
في غرفة بيضاءَ ناعمة أنيقةْ
والدفءُ والخشب الصقيلْ
- لكن شعبي أيها الوطنُ النبيلْ
ملقىً على المستنقعاتْ
ملقىً على جوع الصحارى
عيناه من مزق ولكن نحو شمسكَ تنظرانْ ٥٢١/١

عرض الشاعر للصورة من خلال وضعها في مفارقة زمانية حادة (الأمس - اليوم) فيحمل الأمس صورة بشعة مسحوقة في حين حمّل اليوم الأمل والإشراق والأمان .

هـ- الصورة اللونية :

يعد اللون أحد مقومات الصورة الشعرية كما هو الحال في الحركة والصوت ، وتشكل الصورة اللونية مظهراً حسياً يحدث توتراً في المتلقي . وقد يرد اللون منفرداً أو مركباً ممتزجاً بغيره من الألوان ومتعللاً بغيره من المحسوسات[1] . وكما أشرنا سابقاً فإن الطبيعة هي أحد أهم مصادر سعدي يوسف اللونية بسمائها وبحارها وصخورها ونباتاتها . ومن النماذج الممثلة على ذلك قصيدة «تنويع» التي يقول فيها :

فصَّلْتُ سماءً مغرقةً بالأزرقْ
ثم صنعتُ قميصي
ودخلت به حانة بحّارةْ
قدمتُ شراباً لثلاثة بحارةْ
وجلستُ . . .
قال البحار الأول : شكراً
قال البحار الثاني : فلنشربْ خمراً .
قال البحار الثالث : كيف لبستَ البحر؟

لقد اشتملت بدايات سعدي الشعرية على توظيف اللون من خلال الاستخدام العادي له والذي يمكننا أن نطلق عليه توظيفاً مستهلكاً مباشراً كقوله في رثاء عبدالرحمن خليفة :

---

(١) يوسف نوفل ، الصورة الشعرية واستيحاء اللون ، ص١٠

«متدفق الدم ، أسود الشفتين ، مزرق المفاصل» ٤١٢/١ إلا أنه تمكن من العدول بسرعة عن هذا الاستخدام إلى الاستخدام الفني القائم على الجدة والابتكار . فتحول اللون من عنصر شكلي زخرفي إلى أداة تصوير تؤدي المعنى وبخاصة المؤدلج منها :

يا غصن الزيتون الأحمرْ
انظر إلى شعبي
ليمونةً يمتصها المخبرونْ
ملعونةً صفراءْ
لكنها تحلمُ
أحلامك الخضراءْ
من أجل هذا نغلق الأبوابْ ٥١٧/١

يشكل الانزياح في هذه الصورة عنصراً هاماً جداً فعندما تستوجب القراءة اللونية (خضراء) وصفاً طبيعياً لهذا الزيتون يعمل على كسر توقع القارىء من خلال إسقاط الإيحاء الأيديولوجي على كل المدركات والموجودات وبخاصة تلك المستمدة من الطبيعة الخضراء فتصبح مكسوة بالأحمر وكأن الشاعر لا يرى سوى هذا اللون :

يا أرض كاتوفيسَ ، يا كتباً خبيئةْ
يا غابةً أعشابُها حمراءُ ، يا دنيا دفيئةْ
الشمسُ تشرقُ مرة أخرى عليكْ
والنورُ يغسل كل شيءْ ٥١٩/١

والسؤال الآن لماذا اقتصرت عملية التراسل البصري بين لونين اثنين الأخضر والأحمر؟ هل هذا مما يعد ناحية فسيولوجية شأنها شأن عمى الألوان كما يفترضه رينيه ويلك؟[1] أم أنه نوع من التزامن الحسي يتساوى فيه (التراسل اللوني) من حيث الدلالة النفسية ، فالأخضر رمز حياة وخصب لذا من الأولى أن يحول كل أخضر يحمل هذا الرمز إلى أحمر (شعار الشيوعية) رمزاً للحياة والبعث والثورة التي ينادي بها ، فلا يعود يشعر بأفكاره فقط بل يراها أمامه ، من خلال دمج المدرك العقلي بالمدرك الحسي .

وتبدو أهمية اللون في بعض صوره الشعرية المركبة بما يثيره من إيحاء يثري دلالة اللفظة ، فقد يثير لديه طائفة من الذكريات مما يجعله منساقاً إلى ابتكار رمز موائم لدلالات

---

(١) رينيه ويلك ، مرجع سابق ، ص٨٥

تلك الذكريات ، المستمدة من ألوان الطبيعة ، رابطاً إياه بحالته النفسية ، فيتجاوزالواقع المتمثل برصد لوني للطبيعة إلى نوع من التجريد في رؤيته الشعرية ، فيؤدي إيحاء اللون دوراً يفوق دلالته الوضعية ، لأنه أصبح عضواً حياً في وحدة النص ، ولا سيما إذا اجتمع مع الصوت والحركة كما في قوله « حيث الحجر البركان يئن سواداً » ٣٣١/٣ وفي قصيدة « قرار الاضطراب » يسجل عبر توقيعاتها دورة حياة نخلة/رمز الشاعر الجوال وتتطور القصيدة في بناء متنام مفتتحاً كل توقيعة بصورة شعرية تبوح بطبيعة العلاقة بين النخل والبرتقال في بيروت :

سعفةٌ تنبت الآن في غصنك البرتقال

وفي التوقيعة الثالثة :

نخلةٌ تنبت الآن في جذعك البرتقال

وفي الخامسة :

نخلة تذبل الآن في جذعك البرتقال

تتجلى الصورة اللونية المركبة في التوقيعة السابعة لتكشف عن لحظة الانفصال بين الذكرى والواقع ، من خلال دورتها اللونية :

سعفةٌ تسقطُ الآن عن غصنك البرتقال
آهِ ، بيضاءُ ، سوداءُ ، حمراءُ ، خضراءُ
خَضراءُ
خضراءُ
إني أحبك خضراءَ
الريحُ حضراءُ
والغصن أحضرُ ،
هل فتَّحتْ نخلةٌ زهرة البرتقال؟ ٢١٤/٢

ويقوم بناء الصورة اللونية عند سعدي يوسف على نظرة تركيبية تعتمد التكثيف والتنامي ، فتمتد الصورة ويمتد معها التعبير الفني تبعاً لتنامي الصورة ، محاولاً بيان دورة الأشياء زمنياً من خلال ألوانها :

أين مصباح النحاس يدور فيه النورُ
أخضرَ
ثم أزرقَ

ثم كوناً كالنحاس؟ ١٨٦/٣

استطاع سعدي يوسف أن يشكل لوحات فنية قائمة على التزامن الحسي وتبادل المدركات البصرية من خلال توظيف اللون كمفردة في الصورة توظيفاً مباشراً وغير مباشر ، فيتجلى الإشعاع اللوني موحياً بحالة الشاعر النفسية التي تعكسها الرؤية الشعرية ، وتبدو أحياناً صورة سلبية فتصبغ الأشياء الجميلة بلون ذي دلالة وحشية خلافاً لما نعرفه من وصف مباشر لحمرة الدم وعتمة الليل وبريق النجوم وخضرة الأشجار كما في قوله في قصيدة «مصطفى» :

وردٌ أزرقُ
وسماءٌ حمراءْ
وبأسنان الكوسج يبتلّ الماءْ ١٣٦/٣

وتتجلى الدلالة الإيحائية من خلال لوحة فنية متفائلة في القصيدة نفسها فتصبح الألوان تحاكي البعث والخصب والصفاء :

تابوتٌ أخضرْ
وسماءٌ بيضاءْ
وبطْلع النخلة يبتلّ الماءْ ١٣٩/٣

ولم تتبد الصورة اللونية من خلال المفردات فقط بل ساهم الجو العام للصورة بإعطائنا صورة لونية موحية من خلال ما تضفيه الصورة من حركة وفعل وصوت كما في قوله :

«الليلُ أزرق ياصغيري
الليل أزرق والنجومُ تموت في طرف المدينةْ » ٥٤٤/١

وكذلك :«عندما تنهمرُ العتمةُ في بيتي ويأتي المطرُ
وتهز الريح شبّاكي ، أراهْ» ٥٢٨/١

وقوله : «وكان النخل يلبس قبعات أرجوانيةْ» ٣٣٦/١

وتجلت الصورة اللونية في قصيدة«خراسان . .خراسان» من خلال تنامي الصورة الكلية في كل مقطع من المقاطع :

خراسان ترهف في البعدِ
بيضاءَ
بيضاءَ
شفافةً

وحريريةً . . .   ٨٣/٢

نلاحظ أنه عندما يستدعي المدينة الماضي عبر البعد تتلون صورتها بالأبيض رمز الصفاء وتبدو شفافة وحريرية . وبتطور الرؤية الشعرية من خلال صراع الماضي والحاضر عبر تداعيات المكان :

قد فقدنا تهاويلها

واكتفينا بزرقة مئذنة   ٨٤/٢

ولأن الحاضر ما زال يشوبه صوت الذكرى بدا لنا التحول من الأبيض إلى الأسود ، فأخذت الصورة اللونية بالتحول ، فنصفها الذي يمثل الماضي مازال أبيض ونصفها الذي يطل على الواقع المؤلم أخذ يصطبغ بالأسود ذي الدلالة السلبية :

خراسان تنبض في القلبِ

بيضاءَ

سوداءَ

هفهافةً

وحريريةً . . . .

وعندما يتداخل النص التراثي بما تمثله مدينة خراسان من بعد حضاري مع صيحة ياسر عرفات :خراسان خراسان التي أشار لها سعدي في الهامش ، تصبح المدينة مصبوغة باللون الأخضر دلالة الولادة من جديد :

وكانت خراسان تولدُ

-وكانت خراسان تلتّز- في الكفِّ

خضراءَ

سوداءَ

صفصافةً

وحديديةً . . . .

إلا أنه وعلى الرغم من هذه الصيحة المدوية يرى سعدي يوسف أن بلاده لم تجد وجهها بعد :

جاءت خراسان تخفق في الرمحِ

حمراءَ

سوداءَ

عصّافةً

وحديديةً ٢/٨٣-٨٦

ويضاف إلى ما جسدته الصورة اللونية من تحول تدريجي وفق الحالة الانفعالية التي تتلاءم وتنامي حركة القصيدة الداخلية ، نجد التنامي في الصورة الحسية من جانب الملموسية مستفيداً من القيمة الموسيقية لظاهرة التجنيس إذ تبدو صورة خراسان حريرية بادىء الأمر ثم تنتهي بصورة حديدية قاسية .

ثالثاً : الصورة الكلية :

تعرف الصورة الكلية بأنها القصيدة الكاملة التي تمثل تجربة من تجارب الشاعر ، إذ تتماسك الصورة ، ويتتابع الحدث فيها نفسياً وفنياً من خلال نمط متوتر غالباً ما يشوبه التكثيف والاختزال .(١)

فالصورة الشعرية الحديثة أضحت شبيهة بالصورة السينمائية أو اللوحة في تقطيعها واعتمادها على الجزئي الموحي ، والطبيعة الحلمية القائمة على اللقطات المتجاورة ، والمتراكم والمتداخل في لا وعي الشاعر وذاكرته .

وظهر هذا النمط من الصورة مع الدعوة إلى الوحدة العضوية التي تنظر إلى القصيدة على أنها جسد واحد تمتد فيه الصورة عبر أبيات عدة ، أو مقطع أو القصيدة كاملة أو ربما الديوان كله بحيث نمضي في مشاهد متسلسلة ، عناصرها اللون والحركة والصوت ، وذلك باعتبارها «وحدة الشعور أو الإحساس الذي ينتشر في سائر أجزاء العمل الفني ، فيلون صورها وموسيقاها بلون واحد نابع من موقف نفسي يعانيه الشاعر لحظة انطلاقه بالعمل الفني»(٢) . وبناء على ماسبق يصبح النمو والتكامل والتماسك والائتلاف من أهم السمات المميزة للصورة الكلية .

وتعد الصورة الكلية من أكثر أنواع الصور وروداً في شعر سعدي يوسف باعتبارها نوعاً من الصور يرسمها الشاعر دون التركيز على الجزئيات في الصورة ، بحيث يسمح للقارىء أن يتخيل هذه الجزئيات بنفسه بهدف تحضير المتلقي للمشاركة في اللعبة ، إضافة إلى أن هذا النمط من الصور لا يتخذ شكلاً محدداً ؛ لذا فمن الصعوبة بمكان أن نحدد أشكال الصورة الكلية وأنواعها ، حتى وأن ارتأى بعض الدارسين الحديث عن أنماط محددة ، كأن يلجأ الدارسون* إلى القول إن تقسيمات الصورة الكلية هي نفسها تقسيمات البنية الكلية للقصيدة من مقطعية ودرامية وقصصية ودائرية وغيرها ، فدخل الخلط من زاويتين الأولى خلط أنماط البناء الشكلي الخارجي والبناء الداخلي للقصيدة ، وثانيهما أن الصورة الكلية متعلقة بطريقة رسم تتابع الحدث نفسياً .

وانطلاقاً من أن القراءة المتكاملة للقصيدة بمقاطعها المختلفة تمنحنا الإحساس بوحدة الوشيجة الشعورية الرابطة بينها ، وتكامل الصور الكلية للقصيدة على المستوى النفسي ،

(١) يوسف الصائغ ، مرجع سابق ، ص ١٨٢

(٢) محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد الأدبي المعاصر ، ص٢٩٤

* نذكر منهم عزالدين إسماعيل ، ونعيم اليافي ، وصالح أبو إصبع .

ارتأيت أن أتناول الصورة الكلية عند سعدي من خلال أنماط عدة تنتظم في عدة أشكال منها الصورةالسريالية والصورة الانتشارية والصورة المتنامية ، والصورة المشهد (السينمائي ، اللوحة ، التفاصيل) .

أ- الصورة السريالية :

هي صورة غيبية تربط الحلم بالوعي المرئي واللامرئي وتوحد بين الأشياء المتناقضة كالماء والنار وهي « الصورة الشرارة أو الصورة اللمعة التي كانت مكبوتة في العقل الباطن . كما أنها صورة متحركة من الداخل تبث حالة من الذهول»[1] ، وقد تجلت الصورة السريالية منذ بدايات سعدي الشعرية من خلال تركيزه على صورة القتل والتعذيب والتمزيق التي مورست على الشيوعيين من قبل السلطات الحاكمة ، فبدأ يوظف في الخمسينيات الصورة السريالية التي تعتمد الوصف الخارجي بهدف إثارة التعاطف مع الضحية ، فمنهم من يلقى :

«مهشمَ الأضلاعِ مذهولاً/ أزرقَ كالميتِ» ١/٥٥٢

«والرمحُ يحفر فيَ طريّ اللحمِ درباً
ويدقُّ بالفولاذ قلبا
-وهنا تدحرجَ رأسهُ المقطوعْ
وبعنقه تسعونَ سكّيناً» ١/٥٥٣

ثم تطور التناول الفني لهذا النمط من الصور بحيث أصبح لا يستحضر الصور استحضاراً وإنما تتراءى له فجأة ، فتبدو الضحية في المشهد منذ البداية مسالمة وديعة ثم يكشف الواقع فجأة عن وجهه القاسي من خلال تحول الصورة الهادئة إلى مرعبة كما في قصيدة «رعب» :

تأملتُ حصى الشاطىءِ
وجمعت من الوَدَعِ عشراً
وضعتُها في جيبي .
وحينَ جلست إلى الطاولة أتأملُها
كلُّ ودعةٍ فِي اتجاه ... ٢٠٠/١٦١ وانظرأيضاً ١٦٥/٢

وتتجلى الصورة الكابوسية المرعبة في قصيدة «تفصيل» :

---

(١) ساسين عساف ، الصورة الشعرية ، ص ٦٣ .

الغريفةُ ، ملأى مساميرَ
غادرها الساكنون
وما خلفوا ليَ إلا المساميرَ
دقوا مساميرهم في الخشبْ
-عند رأسي مساميرُ
ملء فراشي مساميرُ
في الحوضِ ، حيث أمرّغُ بالماء وجهي ، مساميرُ
حتى الهواءُ مساميرُ
لا تعجبوا إذ أقول لكم إنني قد مددتُ يدي في جهوبيَ
أبحث عن درهم
فوجدت المساميرَ
أمشطُ شعري فتسقط عنه المساميرُ
حتى الفتاة التي كنت أحببتها أبعدتها المساميرُ ٢٣٤-٢٣٣/٣٠٠٠

تتبدى الصورة الشعرية الداخلية التي تمثلت في القصيدة السابقة صورة غامضة بما تحمله من دلالات انفعالية ذاتية وما تحاوله من تحرير العالم . وتنتمي هذه الصورة إلى عالم الباطن ، حيث تختلط المختزنات الكامنة في كلمة مسامير لتكون ضمن السياق صورة غير مباشرة للواقع الذاتي الداخلي الذي تسيطر عليه تجارب المسخ والتحول ، فيبتدىء بغرفته الصغيرة الملأى بالمسامير ، ثم تتوالى تداعيات الصورة السريالية ، حتى تطارده المسامير في الماء والجيب والهواء والشعر والفتاة لتطرد عنه الراحة . ويرى صالح فضل أن دلالة المسامير المجازية تمتد لتشمل الأفكار المؤرقة التي تنغرس في الرأس وتطارد صاحبها حتى يلتاث[1] ، وقد تمتد دلالتها لتشمل المواريث الثقيلة الجارحة المدببة التي يخلفها الآخرون لنا « غادرها الساكنون» ، وكأن سعدي يوحي بهذه القصيدة ذات اللغة الرامزة إلى رغبته بأن يحيا بريئاً بعيداً عن أي رابط يرث فيه هموم الجماعة الواخزة .

وكما تجلت الصورة السريالية على مستوى القصيدة الكاملة نود أن نوضح تجلياتها على مستوى المقطع ، وندلل على ذلك بمثال من قصيدة «الأحفاد »فيقول في التوقيعة الثالثة :
طير غريبٌ فوق نافذتي
أناديه ، فيدنو

(١) صلاح فضل ، مقدمة ديوان أربع حركات ، ص١٦

ويدورُ في حِجري ، فألمسُه
فيغدو في يدي حجراً
وتسقط جمرةٌ مني
فينتفض الجناحُ

يحاول سعدي يوسف أن يلتزم بنسق الفانتازيا الخاص به فعادة ما «يخرج عن المألوف والمعروف» (١) فيبدأ الصورة بحالة من الهدوء ثم ينكشف أمامه فجأة التحول في الصورة كنوع من كسر التوقع المفعم بحس الدهشة ، وقد تميز ذلك في التسعينات إذ لم يعد سعدي يعنى برسم الصورة السريالية التي تقوم على التناقض وارتطام الحقائق بعضها ببعض من أجل كسر التوقع وكسب التعاطف مع الضحية ، بل أصبحت الصورة الكابوسية تقوم على فكرة التشويه المفزع الذي يتحول الإنسان عبره إلى مسخ :

أمسِ
شربنا سُمّاً في «قصر البلّور»
وأكلنا جبناً أسود
وضفادعَ ...
حتى كدنا نتقافزُ بين صخورومياه . ق : ٦٥

لقد أصبحت الرؤى المفزعةُ تعمل على تقويض منظومة المثل الجمالية ، لا لتستبدل بها مثلاً جمالية أخرى بل لتفتح الفضاء على وحشية القبح بصورة اشمئزازية (أكل الضفادع) من خلال ماتحمله من دلالة خطيرة ، فحواها أن الإنسان الذي نعرفه لم يعد موجوداً وليس لدينا سوى المسخ .

ب- الصورة الانتشارية :

وهي الصورة التي تتكون من صور عدة يتصادم ببعضها ببعض بغرض الإحاطة بالحديث من جوانبه جميعها ، ويرى شاكر النابلسي أنها قليلة الحضور في شعر سعدي(٢) . إلا أننا نجد خلاف ذلك إذ تنتشر هذه الصورة الكلية في معظم دواوينه ممثلة بنمطين منها ما يتجلى في جزء من القصيدة ، ومنها ما يشتمل على القصيدة

---

(١) إيليا حاوي ، الرمزية والسريالية ، ص٢٣٥

(٢) شاكر النابلسي ، مرجع ، سابق ، ص١٩٧

الكاملة* . ففي قصيدة «صعوبة»تنتشر الصورة الوصفية من خلال اثنتي عشرة خفقة متتابعة ، في كل مرة تتجلى صورة الشرفة فيها من زاوية خاصة :

الشرفةُ التي لا تتسع إلا لسبع نبتات
الشرفة التي تخلّعَ حاجزها الحديدُ ، في الوسط تماماً
الشرفة التي لا تنفتح إلا على جدارين مقابلين
الشرفة التي تكاد تلامس أسلاكَ الكهرباءِ العاريةَ
الشرفة التي ينصّفُها حبلٌ أصفرُ
الشرفة التي ترتجفُ إن هطلَ المطرُ
الشرفة التي لا تدخلها الشمس إلا ساعةً
الشرفة التي لم تثمل فيها امرأةٌ جيداً
الشرفة التي لا يقصدها الزائرونَ
الشرفة التي تنكرها الهندسةُ
الشرفة التي قد تنهار في كل لحظةٍ
الشرفة التي تجلسُ فيكَ
كيف لكَ أن تقولَ : هي الكونُ؟ ٤١٨/٣

ويبدو أن تكرار البؤرة المركزية في هذه الصورة الكلية التي تتمثل في الشرفة ، جاءت بهدف تسليط الضوء على أهمية هذه الصورة فهي التي ينصّفها حبل أصفر ، وترتجف إن هطل المطر ولا تدخلها الشمس إلا ساعة ، ولم تثمل فيها امرأة جيداً . ولا يقصدها الزائرونَ ،وتنكرها الهندسةُ ، وقد تنهار في لحظة . . . حتى يصل إلى لحظة كسر التوقع وإثارة الدهشة من أن هذه الشرفة التي تحمل كل هذه المواصفات إنما هي شرفة «تجلسُ فيكَ»عندها يطرح السؤال في القفلة : «كيف لكَ أن تقولَ : هي الكونُ؟» .

ونسوق مثالاً آخر تنتشر فيه صورة النخلة على مساحة مكانية تتسع لخمسة من المدن والمنافي التي زارها :

نخلةٌ بالجزائرِ
في بَسكرهْ . . .

---

* انظر ١٧٩/١ ، ٣٨١ ، ١١١/٢، ٢٢٥، ٣٣٥ ، ٣٧٧ ، ٤٣٢ ، ٤٣٥، ٤٤٩ ، ٤٥٤ ، ١٦٨/٣ ، ٢٩٠ ، ٣٠٢

نخلةٌ مسْكِرةْ
نخلة سكنتْ حضرموتْ
قرب خانات درب البهارْ
إنها الآن في كل دارْ .

نخلةُ القيروانْ
خبّأتْ تمرها
في شفاهٍ تدغدغ تحت اللسانْ

نخلة في مهاوي الجزيرةْ
وُضعتْ بين سيفينِ
ثم انحنتْ فوق قبرَ الأميرةْ

نخلةٌ في العراقْ
نبتتْ وسْط جامعْ
نخلة نخَلَتْها المدافعْ ٣٧٧/٢

فالبؤرة التي تدور حولها الصورة الكلية الانتشارية مستمدة من الطبيعة المحفورة في الذاكرة العراقية ، فيرصد تجليات هذه البؤرة من أماكن عدة تتناسب صورتها الرامزة وطبيعة ذلك المكان كي يصل في نهاية القصيدة (المقطع القفلة) بلغة تقريرية إلى ما آل إليه نخيل العراق من انتهاك .

ج- الصوره المشهد :

تقوم الصورة الكلية على بناء المشهد فتنتظم التداعيات فيما بينها بحيث تستدعي الصورة أختها لتؤكدها . وبنى سعدي مشاهده بأساليب عدة منها : المشهد التفصيلي الذي يوحي بأن الشاعر يملك القدرة على الإتيان بأدق التفاصيل التي تخدم الصورة ، بحيث تتراءى لنا الصورة الكلية وكأنها مشهد حي يدور أمامنا بكل دقائقه الصغيرة .

ومنها المشهد التشكيلي الذي يتجلى من خلال رسم الصورة رسماً فنياً (لوحة)يراعى فيه زاوية الرؤية والألوان وغيرها .والمشهد السينمائي الذي يقوم على لقطة الكاميرا ، فيحدد الصورة من خلال زاوية سقوط عين الكاميرا ودرجة انتشارها .

١- الصورة(اللقطة السينمائية) :

امتاز أسلوب سعدي التصويري باستعارة أسلوب اللقطات السينمائية التي تعتمد على حركة الكاميرا في الصور الشعرية . ويعد بعض الدارسين أن هذا النمط من التصوير خطوة فنية في اتجاه القصيدة الحديثة نحو الدرامية ، حيث تشي بدلالات عميقة تضاف إلى خلفية الصورة التي ترتكز في تكوينها على الجانب البصري في مقابل الصورة الذهنية المجردة[١] .

وتمثل قصيدة «كابوس» خير نموذج درامي سردي قصصي يتجسد في بنائه الصراع والتوتر إذ تعتمد الصورة فيها على مبدأ حركة الكاميرا المتنقلة من مشهد إلى آخر تصور خلاله رحلة الشخص من المطار إلى الفندق في جو كابوسي مرعب ينتهي بتصوير مشهد الاغتيال دون التعليق أو التعقيب على هذا الحدث بل يكتفي سعدي بدور المراقب والمسجل . يفتتح القصيدة من خلال تثبيت الكاميرا على لافتة تحمل اسم الشارع الذي سنقع فيه الأحداث :

١٠ شارع لامورْ سِيّير
الجزائرْ .
فندق رطب البابِ . . . .

ثم يكشف المشهد عن حركة انتقال الكاميرا «رأسياً» من الأسفل إلى الأعلى (الشارع -الشرفات) :

لحظةً . . . .
كان من مطر الليل شيء على الشارع الضيقِ
وعلى الشرفات الصغيرة كان يئن الجيرانيوم .
دقّ الجرسْ

ويستمر تنقل الكاميرا في فضاءات المكان (الشارع والفندق والغرفة) التي يتنقل عبرها ذلك المسافر من خلال تكرار كلمة لحظة التي تشكل الفاصل الفني بين مشهد وآخر .وتشي عبارة «دق الجرس» التي تكررت أربع مرات بوجود مؤامرة تلح على هذا الشخص وتتعقبه وتترصده . ثم يختتم بمقطع تدور الكاميرا فيه بشكل دائري وكأن عين الكاميرا هي عين المراقب الذي يرى ولا يُرى من قبل الآخرين :

فجأةً . . . يُفتح الباب وحدَهْ :

---

(١) أحمد مجاهد ، الصورة الشعرية واللقطة السينمائية ، م. إبداع ، ع٣، ١٩٩٣ ، ص٨٤

الممر يدور على نفسه ، في الظلام القديمِ .
الممر يدور على نفسه ، نصف دورة
-ثم يرقى على درجات تآكل فيها الحجرْ
والرطوبة تلصق بالجلد هذا القميص ١٦١/١٠

وتحمل صورة المشهد الكابوسي كل ملامح الغموض الشائق لذلك المجهول الذي يفتح الباب ، فمن هو وماذا يريد؟ وقد ركز على غموض هويته من جانبين : الأول عبر عنه بالفعل (يُفتح) ، والثاني تسليط الكاميرا على قدمي القادم وهو يصعد الدرج وليس على وجهه وكأننا حقاً أمام عين الكاميرا التي ترصد حركة الذي سوف ينفذ عملية الاغتيال :

سقطتْ في الظلام الحقيبةْ
وأمام ارتعاش المسافرْ
-كان جسم القتيلْ
يتأرجحُ . . . .
كان اتساع العباءةْ
يتأرجحُ . . . .
عن قدميه اللتين تنوسانِ
عن قدميه اللتين تنوشانِ ، مشقوقتينِ ،
حجارَ السلالمْ ١٦١/١٠.

ويلجأ سعدي يوسف في قصائد أخرى إلى تثبيت زاوية التصوير مع المحافظة على تحريك الكاميرا بالاتجاهات جميعها :

وأنا ، من شرفة قَيْلٍ مخلوع أرقب مملكتي :
أغصانَ البوغانفيلا
أغصانَ الدفلى
والنبت المتسلقَ ذا الأزهارِ البيض
وجذورَ الصبار
وذاك البحرَ المتحصّنَ خلفَ مبانٍ أربعةٍ ح : ٢٦

ونجد كذلك بعض الصور الشعرية التي تمثل اللقطة الفنية من خلال متابعة عين الكاميرا رحلتها من أعلى إلى أسفل ، كما في صورة الضباب «في الضباب الذي يختفي تحته النخل والنمل /والطير» ح : ٣٧ .ويلجأ سعدي كذلك إلى لفت انتباه القارىء إلى ما

ترصده الكاميرا من خلال حصر تفاصيل الصورة الوصفية بين قوسين :

ولكنني أبحث في هذا الشاطىءِ
عن أصدافٍ وقواقعَ . . .
(تهطل أول قطراتِ المطرِ)
المرأة تفتح باب الشّاليه ،
وتدخلُ .
أمضي تحت المطرِ . . .
الصيادون ذوو القصبات ابتعدوا ،
والشاطىءُ خالٍ . ح : ٩٩

٢- الصورة التشكيلية :

سبق وأشرنا إلى اهتمام سعدي بفن الرسم وممارسته لهذا الفن وفهمه للعبة الألوان والأبعاد والظلال بما ينعكس على الصورة الشعرية لذا فقد اهتم برسم الصورة الكلية من خلال العناية الدقيقة بالتفاصيل والجزئيات وتتبع حركات الموصوف شأنه في ذلك شأن الرسام الماهر الذي ينقل بالألوان ، فأحياناً نجده يبرع في تصوير القبح والجمال ، والحزن والعزلة ، وأحياناً نجده لا يتجاوز حسية الأشياء ورصدها :

الغرفة
مُحصّنةٌ بستائر من خشب وزجاج
ومصابيح الغرفة
مطفأةٌ
ووسائدُها هادئةٌ عند زواياها
واللوحات
-سماء زرقاءُ ورملٌ أصفر -
تستدعي كل نواياها . . تستبعد ما أُضْمر
ثمت أشجارٌ عبر النافذةِ
(الأشجار هناك دوماً)
وهواء يتسللُ ، كالقطة مقروراً ، من تحت الباب
ليأنسَ بي . . . .

لا ريحَ توشوش في الأغصان ٣/٣٦٠

نلاحظ أن القيمة الإيحائية للألفاظ تصور منظراً عاماً لغرفة يسودها الهدوء والسكون دون أن ينسى حركة الألوان ، فيلوّن جو الغرفة بالسواد (المصابيح المطفأة) ويأتي منظرالعالم الخارجي عبر النافذة مشعاً بالخضرة ليقف من خلال هذه اللوحة الفنية الصامتة على مفارقة لونية موحية .

وفي مقابل هذا النمط من الصور الكلية يشيع في أعمال سعدي قصائد اللوحة الفنية التي لا يزيد بعدها على الدلالة الحرفية للصورة ، شأنه في ذلك شأن الرسام الذي ينقل حسه بشيئية الأشياء كما هي في الواقع الحسي-المادي فلا ينقلها محاطة بهالات من الإيحاءات والرموز وإن كانت لا تخلو منها أحياناً . ويقاس على ذلك بعض القصائد المعنونة بـ(منظر) كما في قصيدة «منظر ٢» :

الشّباكُ منشورةٌ تتجفف
وصيادُ السمك بين آلاف مشاغلهِ الصغيرة
والزورق مستقرٌ على الرمل اليابس .
النوارس خيطٌ أبيضُ على الماء
والغربان خيطٌ أسودُ على الشاطىء .
وعلى الزورق ينقرُ غرابٌ ويحطّ نورس
بينما تتقد أجسادٌ سلافيةٌ عارية
مترنحةً بين الرمل والبحر . ٢/١٤٤

٣- صورة التفاصيل :

إن هذا النمط البنائي التصويري لم يكن منهج سعدي يوسف في السبعينيات ، إذ كان اهتمامه منصباً على المضمون النضالي الذي يقترب فيه الشعر من وظيفة السلاح الضارب ، فبدأسعدي يوسف منذ أواخر السبعينات «بالتخفف من بلاغة القصيدة الحديثة التي تعتمد تراكم الصور والاستعارات ، مكتفياً بشعرية المفارقة ، وتوتر المشهد مستفيداً من تقنيات السرد»(١) . عدا تأثير ما نقله إلى العربية من أشعار والت ويتمان وكافافي وريتسوس كما أشرنا غير مرة .

اكتسب سعدي القدرة على اجتذاب جزيئات التفاصيل ودقائقها من خلال ما وفرته له

(١) فخري صالح ، شعرية قصيدة التفاصيل ضمن كتاب الشعر العربي في نهاية القرن ، ص١٥١

البيئة التي عاش فيها بما فيها من تشكيلات وألوان وتنوع في المدن ، والمجتمعات التي عاصرها إضافة إلى مؤثرات الترجمة السابقة ، بحيث شكلت مجتمعة المادة الخام الوفيرة التي يمتح منها ما يريد من وقائع وتفصيلات . وفي ذلك يقول :«الحياة اليومية كلها مغرية بالنسبة لي إن أساس ملاحظتي للتفصيلات هو الرغبة في بناء عالم آخر له قوانينه ومرتكزاته المختلفة عن الحياة اليومية لكنها في الوقت نفسه كأنها الحياة اليومية ذاتها وإن لم تكن كذلك في حقيقة الأمر» .

وبصفته صاحب قضية وشاعراً مطارداً من منفى إلى منفى حاول أن يجمع المساندات والجزئيات التي تجلو معالم الصورة أمامه ، عن طريق ما يمكن تسميته بالبناء التركيبي الذي يهتم بسرد التفاصيل وتجميع الأشياء المساندة لموقفه كما في قصيدة «الورقة» :

ماذا في غرفةِ هذا الفندق ، كي تشعرَ أنّك حرٌّ ؟
مِرْوحةُ السقفِ اصْفَرّتْ منذُ سنين
وأغصانُ السّجادة ناصلةٌ
والأستار
ورقُ الحائط
والطّاولةُ . . .
الكُرسيّ المخلوعُ على قائمتين ونصفٍ
والدّولابُ بلا بابٍ . . .
لكنك تبحثُ ، ملْدوغاً ، عن ورقةْ
واحدة
حتى واحدةٍ . . .
. . . .
. . . .
أتكونُ هي المرآة؟ ٣٨٢/٣

نلاحظ إصرار سعدي يوسف على تجميع الجزئيات واصفاً طول عهدها (مروحة السقف المصفرة ، السجادة والأستار وورق الحائط الباهتة الألوان والكرسي والدولاب المخلوعين) ، إن رصد ما سبق بحالته الرثة والتي تفوح منها رائحة القدم البالية من خلال كثرة ترددهم على غرفة الفندق تلك . فلا يمكن أن تساعد الإنسان المعبر عنه بكاف الخطاب على الشعور بالتحرر من الأشياء حتى وإن كانت بالية ، فهي تحيط به من كل الاتجاهات (سقف ،

أرض ، جدران ، منتف الغرفة) محتفظة بسكونها في حين يقابل هذا السكون حركة الإنسان/الغريب الذي يقطن الفنادق (ملدوغاً) نتيجة الوعي بالذات ، كناية عن السرعة والعشوائية بحثاً عن «الورقة» التي ربما تمنحه الشعور بالحرية المتحققة في عنصر الكتابة«الكتابة على المرآة» التي تجسد ذاتها .

ويبدو أن قصيدة التفصيل عند الشاعر إحالة ومتكأ للوصول إلى رسالة القصيدة وحكمتها التي غالباً ما تتجسد في القفلة ، فتأتي من خلال اعتماد أسلوب الضربة المفاجئة والاختزال المكثف للمشهد . وقد ارتكزت قصيدة التفاصيل على تفصيل زمني وحركي ومكاني ، فيغلب على قصائده البدء : بـ«في هذه اللحظة» و«الآن » و«في هذا الصباح» و«بغتة ،فجأة ، . . . في شهر كذا » .

وتجلى التفصيل الحركي من خلال تتابع الأفعال والاستناد في معظم قصائده إلى أسلوب السرد القصصي المتمثل باستعمال الفعل كان . كما تجلى التفصيل المكاني في أعماله كلها نتيجة ولعه بتحديد اسم المكان وأبرز معالمه تحديداً دقيقاً جداً يقرب من عين الكاميرا كما بينا سابقاً .

إن الصورة الكلية الناتجة عن العناية بالتفاصيل الرقيقة هي صورة داخل النسق العام للنص بحيث تتجسد عن طريق ملاحظة التجمعات المتمكنة للأشياء والموجودات في ضوء الموقف العام والرؤية الخاصة للشاعر ، فيعمل على ربط معطى بمعطى يلازمه ليشكل معه علاقة عضوية . وللتمثيل على هذه النماذج من الصور الكلية التي تقوم على بنية التفصيل نورد قصيدة « عصافير» :

هذا الصباحَ أبصرت للمرة الأولى عصفوراً
كان على ساقٍ دقيقة لنبتةِ ذرة صفراءَ
نبتةٍ يتزين بها الفندق البحريّ .
العصفور ينظف نفسَه .
الساق تهتز .
عصفور ثانٍ يأتي .
الساق تميل .
عصفورٌ ثالث .
الساق تسجد خاطفةً .
فجأةً ، وبخطفةٍ واحدةٍ ، تطير العصافير الثلاثةُ

مبتعدةً عن الفندق البحريّ . . .
وتحت قميصي ترتعش آلاف العصافير . ١٥٢/٢

يبدو أن القصيدة تخلو إلى حد ما من الثراء الاستعاري إلا أنها تجعل من مفارقة المشهد بؤرة عملها ، فيعمد إلى صدم وعي القارىء وكسر التوقع من خلال اعتماد أسلوب الضربة المفاجئة ، وهذا ما نلمسه في هذه القصيدة ، حيث يستيقظ الشاعر على عالم يشع براءة ودفئاً ، فتبدأ رحله التفاصيل منذ لحظة التكثيف الزمني ، ففي قوله «هذا الصباح » تفصيل وتحديد زمني واضح وليس أي صباح .

ويقف المشهد على أدق التفاصيل الحركية من خلال تتابع حركة هبوط العصافير المحددة بتفصيل عددي ممثل بواحد ، وثان ، وثالث ، وآلاف العصافير ، ويرصد حركة العصافير الثلاثة من خلال عملية هبوطها على الساق فيلاحق حركة اهتزاز النبتة على مدخل الفندق ابتداءً من الميلان حتى وصلت حد السجود مشكلاً حركة الإيقاع الصوتي لكثافة السين المتتابعة على التوالي مع كثافة الصاد ، فيفتح مجالاً للإيحاءات الدينية (تسبيح + صلاة)ورومانسية تثير مشاعر الخشوع (سجود) .

وقد ساعد طول السطر الشعري المتناقص منذ البداية حتى السطر التاسع «الساق تسجد خاطفة» على تشكيل بصري يمنح القصيدة حركة انحنائية لطيفة ممثلة بخط وهمي وكما هو واضح على النص يوحي بحركة السجود . وتبدو عناية سعدي بتفاصيل هذه الصورة تمهيداً للصورة المفارقة «الضربة» ممثلة في :

«وتحت قميصي ترتعش آلاف العصافير »

وما تنطوي عليه من دلالات عالم الفانتازيا والرعب التي أشرنا لها سابقاً . من ذلك نتبين اهتمام سعدي بالأشياء المهملة والمنسية ، فيرى في العادي وما هو منسي أو يكاد ما لا يراه الآخرون .

ويصبح مشهد النباتات المنزلية الممتدة نحو السقف من جهة ، والممتدة نحو الأرض من جهة أخرى كما في قصيدة «نباتات منزلية» علامة على بنية تركيبية خاصة :

لم يكن الجيرانيوم
قد أزهر بعدُ . . . .
وأوراق المطاط
تتدفّأُ في زاوية قربَ المدفأة
القزمُ اليابانيُّ ، الفُلفُلُ ، مزهوٌّ بحرارته

والنبت المتدلي كاد يلامس أرض الغرفةِ

. . . .

أما النبت المتسلق

هذا المتصاعد ، ملهوف حتى الرفّ

فماذا يفعل

والرف يظل الرفّ؟

وإلى أين سيمضي

حتى لو بلغ السقفْ ٣٦١/٣

تنطوي هذه القصيدة على تفاصيل المشهد الدقيقة التي من النادر التنبه لها في غمرة المشاغل وتعدد الاهتمامات ، لما تحتاجه من صفوة في التأمل والمتابعة الراصدة لحركة أغصان النبات المتجهة صعوداً وهبوطاً . وهي بذلك تشكل معادلاً موضوعياً مثيراً يحمله بعداً آخر ، لربما ينطوي على إدانة المتسلقين والانتهازيين الذين مهما بالغوا في الصعود لا بد من سقف يكبح جماحهم ، إضافة لما يحمّله من إسقاطاته النفسية عندما فضل الترحال لعله يبلغ المنتهى في الحرية التي ظل ينشدها دون جدوى .

ولا بد من الإشارة إلى أن الشاعر قد كتب قصيدة قصيرة مكثفة أو بتعبير أدق(عدة توقيعات) مشيراً من العنوان إلى تأثره بقصيدة الهايكو (HAIKU) اليابانية ، وهي نوع من القصائد الشديدة الاختصار ، وتقتصر على صورة عاطفية واحدة [1] . ففي قصيدة «مدائح لقصيدة الهايكو » يقدم ثماني توقيعات قصيرة جداً وغير معنونة محاولاً إحداث تأثير جمالي مركز من خلال استخدام الحد الأدنى من أدوات التعبير :

شجرةُ البرقوق عند السياج

مزهرة ،

لكن الأوراق لم تتفتح بعدُ . . .

القصيدة تتأخر . ق/٣٩

تشتمل هذه التوقيعة على صورة عاطفية واحدة كغيرها من توقيعات القصيدة ، وقد استفاد من البنية المفارقة إذ إن كل مشهد من الطبيعة يثير فيه موقفاً داخلياً متعلقاً بحالة المنفي الذي لا يجد ما يعبر عن مأساته سوى مراقبة فصول السنة (الربيع تحديداً) .

---

(١) بشرى صالح ، مرجع سابق ، ص١٦٢

الفصل الثالث
اللغة

الفصل الثالث
اللغة

يعد الأدب بصفة عامة «فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد» .[١] والشعر بنية لغوية تقوم على خرق قانون اللغة المعيارية التي تهدف إلى التوصيل الداخلي للنص . كما أن عدداً من الدارسين يرون أن اللغة الشعرية ، انبنت في النقد الحديث على أسس مكونات النص الشعري ، فاتسمت المقاربات النقدية بتحديد خصائص اللغة الشعرية من النص نفسه ومن المفاهيم النقدية الحديثة التي تتعامل مع اللغة بوصفها حركة داخل النص .

والنص الشعري خطاب مثقل بالرموز متعدد الأبعاد ينهض بفعل الإيحاء وطاقات اللغة التعبيرية ، وقدرتها على إنتاج المدلولات[٢] . لذلك ظل بول فاليري يردد أن الشعر لون من الرقص بالكلمات ونظام من الأفعال لها هدفها في حد ذاته[٣] .

ويرى جون كوهين أن الشعر« لغة داخل لغة »و«لا يتحقق إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلق اللغة مع كل خطوة ، وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو وقوانين الخطاب »[٤] ونلاحظ ذلك فعلاً من سيطرة الفوضى التركيبية إذ يتحرر الخطاب الشعري كثيراً من القيود المنطقية بالانزياح عن قواعد ترتيب الجملة وتطابقها واستحداث علامات ودلالات جديدة للألفاظ .

وتتأسس رؤية أدونيس في اللغة الشعرية من مفهومه للشعر الذي هو «سؤال دائم وبحث دائم وتجاوز دائم» ، ويرى«ضرورة العمل على تثوير اللغة . . . .» وأضاف بأن اللغة «مسألةانفعال وحساسية وتوتر لا مسألة نحو وقواعد »[٥] .

وخلاصة القول في ذلك إن عدداً من أبرز النقاد العرب يتفقون على أن اللغة الشعرية حركة داخل النص تحطم قوانين اللغة المعيارية .

---

(١) عبدالله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ص ٦

(٢) رضا بن حميد ، مرجع سابق ، ص ٩٥

(٣) جيرار جينيت ، حالة مزدوجة للكلمات ، ت مالك سلمان ، م . كتابات معاصرة ، مج٥ ، ع١٨ ، ص ٣٦

(٤) جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ص ١٢٩ ، ١٧٦

(٥) أدونيس ، زمن الشعر ، ص ٤٠

ولم يعد الشاعر يتعامل مع اللغة على أنها مجرد لفظ صوتي له دلالة أو معنى[1] .

والسؤال الذي يطرح نفسه ، بماذا امتازت لغة سعدي الشعرية ، هل هي لغة حالمة متخمة بالتمني أم لغة تحريضية ، وهل امتازت ألفاظه بالسكون والثبات أم التحمت بجسد القصيدة ، بمعنى آخر ،هل تخدم لغته الشعرية الفكرة لديه أم تخدم البنية الفنية ؟ .

امتازت لغة سعدي في جميع مراحله الشعرية بالبساطة ، وكما أشرنا سابقاً بأنه استفاد من مؤثرات الشعرين الإنجليزي الإليوتي والفرنسي ، الأول في اعتماده على لغة الحياة اليومية لبناء إيقاع النص الشعري ، والثاني يتأسس في«كيمياء الفعل»التي دعا لها رامبو بكل وضوح[2] .

ويبدو أن لغة سعدي في بداياته وبخاصة في ديوانيه الأول والثاني تمثل جزءاً من لغة الشعر الرومانسي فتنبثق مفرداته من حقل الحب والعشق والحزن والفرح والبكاء وما يرافقه من ألفاظ مستمدة من حقل الطبيعة (الغابة ، الكوخ ، الزورق ، النخيل . . .) ومن أمثلة ذلك :

وكوخنا الأبيض الثلجي يغمره ورد   على النافذات البيض فواحُ
كانت ليالينا تضيء القمر   وتطلع الأزهار قبل الشجْر
كنا كطيرين إذا رفرف   هلّت سماء وتهادى سحرْ
-وقريتي كانت ربيعاً حبا   مرّ ليرعانا فعاف السفرْ   ٦٠٤/١

وأيضاً :

استفاق النخيل طلق المحيا   يرقب البدر في الأعالي وضيّا   ٦٢٩/١

لقد وصلت البساطة حد التوحد مع لغة الحدث اليومي العادي المألوف حتى إننا نجد مقاطع وعبارات نثرية بين ثنايا نصوص سعدي الشعرية ، ذلك أن اهتمام اليساريين والماركسيين بإيصال النتاج الأدبي للجماهير ، وتأكيدهم أهمية اللغة الشعبية انطوى على قدر كبير من التحرر إزاء اللغة ، ومن وعيهم بواقعهم واهتمامهم بما يدور حولهم من مشكلات اجتماعية وسياسية والتصاقهم بالقضايا التي تهم الناس . وهذا ما عبرت عنه سلمى الخضرا الجيوسي في إحدى مقالاتها بأن عزت بساطة اللغة إلى سبب سياسي بوصفه

---

(١) عزالدين إسماعيل ، مرجع سابق ، ص١٧٦ ، محمد بنيس ، مرجع سابق ، ص٨١ ، زمن الشعر ، مرجع سابق ، ص١٨

(٢) محمد بنيس ، مرجع سابق ، ج٣ ، ص٨٤

مسؤولاً إلى حد كبير عن تغيير الشعرالحديث بما يتناسب والحاجة إلى التأثير العاطفي السريع .

وتجلت النبرة الغنائية المباشرة في أعماله حتى منتصف السبعينيات عالية محملة بإيقاع متوتر إلى الحد الذي يصل فيه سعدي بشكل تقريري مباشر إلى الرسالة السياسية :

أولم تتطوع في مدريد ، أما قاتلت وراء متاريس
الثورة في بتروغراد ، ألم تقتل في إضراب النفط

وعلى الرغم من الاهتمام بالرسالة السياسية إلا أن لغة هذه الرسالة لم تسقط في برودة الشعار المباشر ، وبقيت غنائيتها محتفظة بتفاصيل اللحظة الشعرية التي شاعت في أعماله .

ونستطيع القول إن لغة سعدي الشعرية منذ بداياته حتى السبعينيات توشك أن تكون لصيقة بموضوعاته ومواقفه ، لا بل منبثقة عنها ، وذلك انطلاقاً مما يترجمه موقفه الأيديولوجي ، فشاعت اللغة الخطابية ، والحماسية المباشرة التي تدعو الطبقات الكادحة إلى المقاومة والثورة :

أيها الشعب الفرنسي لقد أبصرت أنياب الجريمة
إنها لم تنشب السمَّ بعمال الجزائرْ
-أيها الشعب الفرنسي . . .ندائي
كله حزن عليكْ
إن آلاف الخيانات مدلاةٌ عليكْ ٥٦٥/١

ويقول :

«يا أعز الأصدقاء /اتبعونا بالأناشيد إليها » ٥٧٩/١

ومن الشعارات قوله :

«لا حرب ، لا فاشست » ٥٥٠/١
«أقسمنا نقاتل » ٥٠٩/١

وكنا أشرنا في مبحث قضايا التجربة السياسية إلى الكثير من النماذج الشعرية المؤدلجة ولا نرى ضرورة لتكرارها . إلا أنه لا بد من الإشارة إلى ظهور بنية لغوية يكتنفها التعبير عن حالات انفعالية رافقت تياراً شعبياً بعد الهزائم ، غير أن هذا البناء ظل خارج نطاق اللغة الشعرية ، إذ انزاحت اللغة إلى فضاءات نثرية ولغة يومية بسبب انشغالها بإيصال الفكرة على حساب الفنية :

-«إن مجلة نيوزويك مرميةْ
وراء خطى ثلاث في الحديقةِ . ما يزال الشاي لم يخْدرْ .
لقد جاءت سعادُ . . . خطيبها قد باع موسكوفج . . .
فإنك تعرفين الصيفَ» .
والنسماتُ ليلية ١/٣٦٨

وعلى الرغم من أن لغة سعدي يوسف تمتاز بالبساطة إلا إن الكلمة في شعره أخذت تومىء إلى ما وراء المعنى ، وإذا تفحصنا لغته نجد أنه من الصعب انتزاع ألفاظ واستبدالها بأخرى تتنافى وما يقتضيه السياق اللغوي والنفسي فجاء الانزياح عن اللغة العادية مناسباً للتركيب اللغوي العام . وبفعل الانزياح الذي يميز الخطاب الشعري ، تجيء الألفاظ والتراكيب والأشياء على غير سياقاتها الأصلية ، فتظهر هذه الانزياحات في خرق أنظمة اللغة من خلال العلامات التي تنسجها الألفاظ فيما بينها من ناحية ، وبينها وبين السياق من ناحية ثانية[1] . من ذلك ما نلمسه في هذا المقطع من قصيدة الأخضر بن يوسف ومشاغله :

رجال الجوازات خلف مكاتبهم
يعلكون النبيذ الرديءْ
وإن جواز السفرْ
يطلعهم واحداً ، واحداً . . .
بين أختامهم والنبيذ الرديءْ ١/١٥٨

أجرى سعدي انزياحاً على مستوى اللفظة -يعلك- التي استعملها بدل الفعل يحتسي ، ويتجلى الانزياح من خلال مبدأ التحويل الذي ينتقل بمقتضاه فعل (علك) من دلالته المعجمية التي تعني مضْغ الشيء وجلجته ،[2] إلى مدلول جديد يفرضه السياق مؤكداً الحركة الرتيبة لفعل الشرب اليومي الذي أصبح مملاً وأصبحت رداءته(النبيذ الرديء) علامة على رداءة الواقع الذي يعيشه الشاعر .

(١) رضا بن حميد ، الخطاب الشعري الحديث ، ص٩٧

(٢) ابن منظور ، لسان العرب ،مج١٠ ، ص:٤٧

المبحث الأول
المعجم الشعري

إن الاهتمام بالكلمة لا يعني عزلها عن السياق النصي الذي توجد فيه ، وستقوم الدراسة ببيان دور الكلمة في تشكيل معجم سعدي (القاموس اللفظي) وذلك لأن «لغة الشعر هي التجربة الشعورية مجسمة من خلال الكلمات ، وما يمكن أن توحيه هذه الكلمات»[١] . والكلمة لدى أي شاعر هي جسم حي يتفجر تحت يده الحساسة ، ويعمل الشاعر على انتزاعها من محدودية معانيها القاموسية فيقيم علاقة بين جرسها ومعناها سواء أكانت هذه العلاقة تجاوباً أو تنافراً ، وهو بذلك يشير إلى الكلمة كصوت لا كمعنى فحسب[٢] .

كما أن الكلمة تختزن بداخلها كل التجارب التي مرت به[٣] وهذا ما يفسره شيوع مفردات دون غيرها بنسبة تفوق بقية المفردات . فنلاحظ أن معجم سعدي اللفظي بشكل عام يكاد يخلو من الألفاظ الوحشية والخشنة ، بل على العكس من ذلك فقد شاعت ألفاظ الطبيعة بأنهارها وأشجارها وهوائها ، والأدوات اليومية الحضارية كما سنلاحظ ذلك لاحقاً .

وتجدر الإشارة إلى أن الأفعال الأثيرة لدى سعدي ذات أصوات جرسية تتواءم وطبيعة الفعل الذي تعبر عنه ، فنجد منها على سبيل المثال ما يتلاءم وأفعال العنف والتوتر والحدة مثل (ينزّ ، يجزّ ، يتوهج ، يتمزق ، ينطفىء ، يتعثر .....) .

أولاً- لغة الحياة اليومية

سعى الشاعر إلى إخراج شعره من الفضاءات اللغوية ذات الطابع الرومانسي والسمة الريفية ، والثورية الحماسية ، إلى السوق والمقهى والشارع والميناء والبحر والغابات والحانات والأرصفة . مستفيداً من لغة الحياة اليومية (لفظاً وتركيباً) سواء على مستوى اللغة الدارجة أم على مستوى لغة الصحافة اليومية . وقد اتخذت الإفادة أشكالاً مختلفة ، فقد نقل

---

(١) السعيد الورقي ،مرجع سابق ، ص٧١

(٢) صبري حافظ ،مرجع سابق ، ص٣٨

(٣) عبدالسلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص٥٨

مفردات وتراكيب من لغة الحياة اليومية –سواء أكانت عامية مبتذلة أم حضارية – إلى لغة الشعر ، وتارة لجأ إلى تحويل الألفاظ التي ارتبطت بلغة النثر إلى ألفاظ شعرية ، وفي أحيان أخرى أفاد من بعض العبارات والتراكيب اللغوية في صنع الكناية(١) .

أ- الألفاظ العامية :

تجلى النقل عن المفردات والتعبيرات من لغة الحياة اليومية في استعمال اللغة الدارجة (العادية) فكوّن ألفاظاً فصيحة من حيث البناء اللغوي ، ولكن شيوعها وتداولها بكثرة في العامية يجعلها مستهلكة ومبتذلة بعيدة عن مسار التناول الفني ونذكر من ذلك :

يا سالمُ المرزوقُ . . . أنتَ أبو المروءةْ
إن لم أسافرْ سوف يخنقها البكاءْ
ستموت في عِزِّ الشتاءْ ٥٣٤/١

وقوله «المظلة ناشفة» ح : ٧٤ ، «جنينة التفاح » ٣٧٨/١ ، «ويجلس قدام ابن بركة المتحدث» ١٢٠/١ ، «فهل فزّ عن غصنه الطير » ق : ٢٠ ، «وصحون على الأرض مرمية » ٣٩٣/٢ ، «تمرق الشاحنات» ٤٣٣/٢ ، وأيضاً :

حديقة تنهش حتى صمتها الأنواءْ
ياقطرة من ماءْ
مرّي على منزله مرّي ٤٥٢/١

ويتسع معجم سعدي الشعري ليستخدم بعض الأوزان الصرفية التي يمكننا القول إنه سعى إليها من خلال الاشتقاق الجديد لتلتقي مع العامية واليومي المألوف فتصبح أقرب إلى الأذهان :

الطفل المنحوس	٢٢٨/٢
الساهرون الكثار	٤٥٢/١
عندما يدخل الوقت مثل الحرير / في الأصابيع	٢٩١/٢
العيون الوسيعة	٣٨٨/٢
الرعيان	ح/١٠

(١) محمد العبد ، لغة الحياة اليومية وتأثيرها في البناء اللغوي ، م . إبداع ، ع٧ ، س٤ ، ١٩٨٦ ، ص٢٥

- **الألفاظ المبتذلة :**

يستخدم سعدي ألفاظاً معجمية منفرة مبتذلة ــ وعلى الرغم من قلتها ــ لا بد من الإشارة إليها :

إحسانُ . . .

-إذهب إليهم ،حطم الأبوابَ ،وابصقْ في وجوههم البذيئةْ ٤٦٢/١

ويقول أيضاً :

الفارس الليلي

-يتبعة عشرة قوادين نحو المنزل ٤٣٤/١

وكذلك :

صباح الخير تفْ . . تفْ أيها العرب ١١٢/٢

عاهرة كاتلين ح :٩١

الصبير ذراع من قيح

وترى الباحثة أن قلة ورود هذه الألفاظ المقرونة بحالة الانفعال الشديد في أعماله تحسب في صالح المستوى الفني للغته الشعرية مما يدعو إلى القول بأن تعامله مع الشعر باعتباره مهارة فنية أكثر منه حالة انفعالية .

- **الألفاظ العراقية :**

أدخل سعدي بعض الألفاظ العراقية المتداولة ليجعل دلالتها الوطنية هاجساً لديه :

أماه ، تعالي . . .

منْ ؟ عيوني أنت ، يا ورد الشمال ٥٨١/١

ويقول في سجن نقرة السلمان الذي يبنى بعظام المساجين :

بآلاف العظام ، وأنها طابوقةً في إثر طابوقةْ ٣٥٠/١

كما استطاع أن يصوغ بعض المقاطع الشعرية تحمل نمط الغناء العراقي الشعبي :

على عيني ، سمعنا ، لكن الدنيا
تدور اليوم ، أسرع من قطار الليل
وأمك ، أنت ، عيني . . . يا مغني الليل
تراها ما تهاب البعد . . .
والدنيا -
كواكب ، لو نناديها نضوّي الليل ٤٠٩/١

- **لغة الصحافة :**

وظف سعدي بعض العبارات والتراكيب التي يشيع استخدامها في لغة الصحافة ، دون أن يحدث فيها أي تغير أو تبديل ، وبخاصة تلك التي تتناول الجانب السياسي : الفاشست ، الشيوعيين ، الاشتراكية ، حزب العمال ، الصهيونية ، إسرائيل ، . . . . . .

وتتجلى اللغة الإخبارية الوثائقية القريبة من شكل الإعلان الصحفي ، وبعض مقتطفات من نشرات الأخبار وتعليق السياسيين «ليس فيه ما يرعب /هذا ما تقول النشرة الأولى » ٣/٤٥٥ بهدف إثارة الجماهير ، وربطهم بالواقع مستخدماً تقنية الملصق لإحداث أكبر تأثير ممكن على السامع . وليس أدل على ذلك من نص من قصيدة «حادث يومي» يوظف أسلوب السرد الصحفي والإخباري :

يا سيداتي . . . سادتي . . .في نشرة الأخبارْ :
* مؤتمر الأقطاب لن يُعقد في نيسانْ .
* يحاكِم غليزوسُ في اليونانْ .
* مقتل عشرينَ من الطلاب في ماسان .
إلخ . . . إلخ . . . إلخ

* * *

يا سيداتي ، يا سادتي ، وكالة الأنباءْ
من شارعٍ في ليل بغداد تحيِّيكم . . . هنا الأنباءْ :
. . . .
محمدٌ يعرفُ أن الساعةَ العاشرةْ
والنصفَ . . . .
تعني دربَه والبيتَ والليمونةَ الساهرةْ
والنجمَ والفضةْ
وهكذا . . .
كان على الدرب وفي أعماقه أغنيةٌ غضّةْ
ناعمةٌ كالنجم ، كالليمون ، كالفضةْ
لكننا ، يا سيداتي ، سادتي ، نختصر الأنباءْ
محمدٌ . . . مات مع الظلماء
ممزقَ الأحشاءْ

-معذرةً ، يا سيداتي ، سادتي . . .لهذه الأنباءْ ! ٤٧٦/١

تظهر المفارقة من خلال رسم صورة ساخرة لهؤلاء الذين يتولون نشر الخبر ، فيكشف تناقضهم عن طريق لغتهم الصحفية التي حرص على إيرادها كما هي في الواقع على سبيل الإدانة .

ب- ألفاظ الحضارة :

تعد الألفاظ المدينية من أبرز الأنماط الأسلوبية التي يتميز بها سعدي أو يكاد يتفرد بها ، فنجده يعتمد المفردة ذات المدلول المباشر بلغة مباشرة ، وهي وإن كانت مباشرة إلا أنها لغة شاعرية يومية تعيش معنا ، ومما يدل على ذلك أنه حينما نقرأ شعره وبخاصة في التسعينيات لا نجد قصيدة واحدة لم يناقش فيها شيئاً لا يمارس في الحياة اليومية عند مختلف الشعوب .

فمنح قصائده بعداً ثقافياً اكتسبه من خلال مشاهداته وممارساته التي قام بها في أسفاره وتنقلاته التي لم تنته حتى الآن ، فتتنوع ألفاظه بين أسماء الأعلام والأماكن والمدن ، والأدوات الحربية ، واليومية والمشروبات والأطعمة . والتي نستطيع القول إن في استحضارها على سبيل التناص نوعاً من الإسقاط المعرفي والثقافي الواسع ليشمل جميع المستويات (التاريخية والحضارية والدينية . . . . .) .

وكل نمط من هذه الأنماط يؤكد قيمة لغوية خاصة ، فأسماء الأعلام تحمل معها بعداً شخصياً نابعاً من موقفه الأيديولوجي إذ أفرط في إيراد أسماء الأعلام المؤدلجين منهم : (لينين الذي يعكس اسمه داخل النص بعداً هاماً للحركة الشيوعية كما لاحظنا ذلك سابقاً ، ومعين بسيسو ، وشوقي بغدادي ، وعبدالرحمن خليفة ، وانطونيو بيريز) ومن القادة (الإسكندر المقدوني ، صلاح الدين) ومن الشعراء العرب والأجانب : (لوركا ، بودلير ، والت ويتمان ، رامبو ، ريلكه ، أوجين كيفك ، درويش ، حسب الشيخ جعفر ، السياب ، البياتي ، المعري ، أبو تمام وامرؤالقيس . . .) .

ونجد عدداً هائلاً من أسماء المدن التي تلقي على النص ظلالاً معرفية تاريخية وحضارية ، وتبرز مدى اتساع خبرته المكانية ، ورؤيته السياسية الأممية . مثل : بمبلونة ، نورماندي ، كوستاريكا ، تمبكتو ، ساكرمانتو ، أوديسا ، صوفيا ، برلين ، باريس ، بتروغراد . والعربية منها : حضرموت ، عدن ، فلسطين ، عمان ، عجمان ، بيروت ، القدس ، عين الحلوة ، تل الزعتر ،خورمكسر ، لحج ، سيون ، القيروان ، اليمن ، بسكرة ،

الجزائر ، الرباط ، وغيرها مما ورد ذكره سابقاً .

ومن أسماء الشخصيات العالمية : جاك شيراك ، ريجيس دوبريه ، ماري انطوانات ، مارلين مونرو ، ديانا .

ومن أسماء الأماكن والأدوات اليومية والأطعمة والأشربة والأسماء العامة نجد أن معظمها مستمد من حياة سعدي المدينية في البلاد الغربية ، فينقل المفردة الأجنبية - بحروف عربية محتفظاً بلفظها الأجنبي :موسيقى الجاز ، البيرة ، الفودكا ، تلفزيون ، سيارة ، شارع ريفولي ، الجينز ، أنفاق المترو ، صاروخ أكزوسيت ، مسدس ماغنوم ، التوكالون ، البالكونة ، الكهرباء فيلم أمريكي ، مسدس جيمس بوند ، قنبلة نيوتروجينية ، أصباغ شفاه ، السينما ، كاتدرائية ، الشقة التاسعة ، أزياء المسرح ، الشاليه ، الغاز السام ، المدافع ، طائرات ميغ ، سمتية ، كرسي البار العالي ، كأس الريكار ، القيثار ، القهوة الصباحية ، الأكورديون ، القطار المكيّف ، المرقص ، جسر سلي ، سنتميتر ، السجائر ، الميليشيا ، الإنتربول ، جواز السفر ، عقيد لمدرعات العدو ، برج الكارلتون ، الهاتف ، أزهار البوغانفيلا ، أزهار الجيرانيوم ، النيلوفر ، ميكانيزم .

مما سبق نلاحظ أنه يغلب على معجم سعدي القاموسي توظيف الأسماء حتى إننا نجده يقيم بناء من الأسماء المتراصة ، أماكن وأشياء منها ما يوحي له بالرفض تارة ومنها ما يوحي بالقبول . إلا أن هذا الحشد الهائل في النص الواحد يحمل دلالة واحده . ونأخذ مثالاً على ذلك من قصيدة «إعلان سياحي عن حاج عمران» وهي منطقة في كردستان العراق احتلتها القوات الإيرانية :

بلاد بين نهرين
بلاد بين سيفين
لماذا :
حانةُ البحارِ . خيلُ الموصلِ . ديانا . وحفريات آشور . ملوك «الخضر» . السريانُ . شقلاوةُ . باب الشيخ . شلالات بيخالَ . سماءالمنتهى . الزقّورةُ . البرديُّ في الأهوار ، فهدٌ .والعشائرُ . واللينينيونَ . والطيارُ في الميغ . وأهلُ الكوفةِ . المنفيُّ في «السلمان» . والجنديُّ في مقهى بسامراءَ . والعمال في الميناءِ-
أمسَوا كلهم في غابةِ للوحشِ؟
-هولاكو أتى أيضاً . . . .
مندلي

بعقوبةُ
بغداد . . .
قديعترضُ الضباطُ في الأركان .فالطائرةالسمتية ،الروسيةُ الآن ،
تغطي حاج عمرانَ ، وبشت آشانْ . . . تغطي مندلي . تبلغ مهرانَ .
وهذي الحربُ ليست كحروب الزمن الغابرِ ٢/٣٢٩-٣٣٣

تنبني هذه القصيدة على حشد من أسماء الأماكن والقادة والأشياء . .ويحمل هذا الحشد من الألفاظ دلالة الحرب التي تمزق المجتمع العراقي ، ويسعى سعدي إلى بيان ذلك من خلال تمزيق بنية النص ، فيقدم بناء تتتابع فيه الكلمات دون النظر إلى العلاقة الرابطة بينها وتصبح الصياغة فردية عامة نتيجة إحداث الانزياح ، فتتوالد الدلالة فيها من خلال إيجاد العلاقة بين مجموعة المصاحبات (أدوات حربية ، أماكن محتلة ، أطفال مشردون ، جوع . . .) بحيث تنتظم جميعها في حقل الحرب .

عمد سعدي إلى التخفيف من وطأة اللغة التصويرية بالاقتراب من الواقع اليومي ، فلجأ إلى تحويل الألفاظ التي ارتبطت بلغة النثر إلى ألفاظ شعرية وذلك من خلال صياغة بعض العبارات العامية والشعبية ، ونقلها إلى مجال التعبير عن وجهة نظره من ذلك :

اليوم قلنا «ولا مواجهة ولا هم يحزنون» ١/٣٣٨

فليست عبارة ولا هم يحزنون إلا صورة طبق الأصل لما نقوله في حياتنا اليومية .

ومرّةً أخرى ، افترقنا . . . / لم نقلْ «صحةْ» ١/٤١٣
يا ما سألتُك أنت ، يا ما دُرتُ أعمى في اخضراري ١/ ٣٧٦
ديناً عليّ لأطلقنّ لوجه صوتك ياصديقْ/ أولى رصاصاتي . . . ١/٥٣١
يا صباحَ الخير للأطفال في زي المدارسِ
لأم نبيلٍ . . .
ابتسمي!
-صباحَ الخيرِ ، شايَ أبي علي . . . .
-لمن عرضَ «الشغيلةَ» مرتين عَلّيّ . . . .
-للثوريّ في قلبي : صباحَ الخير! ٢/٣١
«المظلة ناشفة» ح :٧٤
روائح توم وبقايا ملفوف ح :٨١
الكرسي الواطيء ٢/٢٦٠

ويبدو أن مبالغة سعدي في استخدام هذا النمط من التركيب والألفاظ اليومية الأشبه بالنثرية شكل نوعاً من الخطر على لغة الشعر عنده ، مما قاد إلى نوع من فتور الحس الشعري والموسيقى الشعرية ، وبخاصة في مرحلة ما بعد السبعينيات . من ذلك استخدامه لألفاظ من لغة الحياة اليومية ارتبطت بلغة النثر التي غالباً ما تكون دلالتها عقلية خالية من المعنى الانفعالي أو النفسي من مثل : أيضاً ، حسناً ، أولاً ، ثانياً .... وكذلك :

لا الياسمينة
ولا زوار الليل الذي نجهله ،
إذاً ...
كيف نلمس هذا التمساح ؟
-إن كانت الياسمية ق/١٦

ويقول : «كيف مرتْ بك السنواتُ؟
انتبهْ !
واتّركْ فرصةً للحياهْ » ق/٢١

ويقول :«حسناً ،
فلنقُلْ إننا العائدون
إلى أرض أوطاننا » ق/١٩

لم تقتصر الإفادة من لغة الحياة اليومية على الاستخدام اللغوي الحقيقي بمستوييه (الصرفي والتركيبي) وإنما تعدت ذلك إلى الإفادة من العبارات اللغوية في صنع الكناية ، فاستخدم التعبيرات المجازية والبيانية المختلفة وهي -على قلة ورودها - بهدف تحقيق الاختزال اللغوي والتلميح . فأفاد من التعبير «مش عاجبك ، أحرث البحر» بقوله :

حتى كأنني أحرث الأمواجَ ، أزرعُها انتظاري
وكأن (داري غير داري) ٣٧٦/١

وأفاد كذلك من تعبير (فلان مثل السمك إذا خرج من الماء مات) بعد تغييره تغييراً طفيفاً على النحو التالي :

ستظل الضواحي الغريبةُ أوطاننا
سنظل بها :
فهي تعرفنا أولاً ،

ثم إنا نكون بها ، مثل ما سمك الحوض في الحوض : ق/١٨

وأفاد كذلك من التعبير العامي المعروف :«كسّرت العصا على راسه» بقوله :

أيها الوطنُ الذي ضاقَ . أيها الوطن الذي مضى .
-فلتشربْ معنا هذه الكأسَ . إشربْ معنا هذه الكأسَ
وإلا تجرّعناها حتى القتلِ وكسرناها على رأسِكَ . ٤١٩/٢

ومن التعبير الشائع «للمرة الألف أو العشرين أو الخمسين» للدلالة على الكثرة والمبالغة :

للمرة العشرين ، أحمل عبءَ أغنية صغيرةْ ٤١٠/١

المبحث الثاني
الحقول الدلالية

يرى أصحاب نظرية المجال الدلالي أن الكلمة لا معنى لها بمفردها ، وأن الحقل الدلالي لكلمة ما هو «ما تمثله كل الكلمات التي لها علاقة ما بتلك الكلمة سواء أكانت علاقة ترادف أم تضاد أم تقابل الجزء من الكل أو الكل من الجزء»(١) . وتجدر الإشارة إلى أن الكلمة تنهل « معناها من السياق الذي ترتبط به »(٢) ولا نستطيع في معظم الأحيان تحديد معنى الكلمة إلا ضمن سياقهاالنصي لأن الكلمات مشحونة بالمعنى داخل النصوص وهذا ما يؤيده تصور جون لاينز لموضوع الدلالة حيث يقول : «أعطني النص الذي وجدت فيه الكلمة وأعطيك* معناها »(٣)

والحقول الدلالية جانب آخر من ظاهرة المعنى . وتعني المفردة تستمد جزءاً آخر من دلالتها من علالقتها الشبكية النظامية مع مجموع المفردات الأخرى التي تشكل معها حقلاً أو مجالاً دلالياً فكلمة شاب تستمد جزءاً من معناها من علاقتها التقابلية مع كلمات مثل طفل ، فتىً ، كهل . . . إلخ . من ذلك كله يتكون الحقل أو المجال الدلالي من «مجموعة من المعاني أو الكلمات المتقاربة التي تتميز بوجود عناصر أو ملامح دلالية مشتركة»(٤) كأن يتشكل حقل اللون والأماكن ، والزراعة والسفر وغيرها من الحقول .

وبناء على ذلك نجد أن معجم سعدي الشعري يدور حول ألفاظ بعينها تنتمي إلى حقول دلالية معينة ، نذكر أبرزها : حقل الشجر والنبات وحقل الماء وحقل الحيوانات إضافة إلى حقل السفر والنور والعتمة .

- حقل اللون :

كنا أشرنا سابقاً إلى أهمية اللون في تكوين الصورة الشعرية بوصفه أحد المكونات الحسية لها ، لما له من قدرة على اختراق النفس والقلب والعين مثيراً أحاسيس البهجة أو

---

(١) عبد السلام المسدي ، مرجع سابق ، ص١٥٠

(٢) بيير ،جيرو ، علم الدلالة ، ت منذر عياشي ، ص٥٦

* خطأ لغوي والصواب أُعطك

(٣) جون ،لاينز ، علم الدلالة ، ت عبدالمجيد الماشطة ص٢٣

(٤) كريم زكي حسام الدين ، أصول تراثية في علم اللغة ، ص٢٩٤

الحزن وغيرها من الأحاسيس .

وللألوان إيحاءات ودلالات تحملها في ذاتها وتضيفها إلى النسيج الشعري الذي تنتظم فيه . وقد يكون المنهج الإحصائي خير ممثل لهذا القسم من الدراسة إلا أننا ارتأينا الاكتفاء بالحكم الانطباعي لما للدراسة الإحصائية من مزالق تقتضي مقارنة نتائجها بغيره من الشعراء .

ولا يفوتنا التنويه إلى أن دلالة الألوان تتغير تبعاً للسياق والأثر النفسي والتغير والتحول ، التي «تتصل بمراحل حياة الكون كأن يتغير لون النبات من الخضرة إلى الاصفرار ، فلا يعني مجرد ذكر الوردة أو الشجرة في النص استدعاء لونها الأصلي دون ربط ذلك بالسياق» .(١)

وفي تتبع حركة الألوان ودرجة تكرارها التي وردت صريحة العبارة في شعر سعدي لاحظنا أنها تنبثق جميعاً من مصادر الطبيعة المختلفة . كما تظهر القراءة التحليلية استخدامه لها في كامل مجموعاته الشعرية مع تناقصها في المجموعات الأخيرة مما يبرز حقيقة استخدامه للون بوصفه مفردة تجسد موقفاً أو شعوراً أو انفعالاً يدعم اللغة الشعرية ويزيد من دلالتها الفنية .

لقد توصلت الدراسة إلى أن الحقل اللوني عند سعدي يتمثل في مراحل نفسية متعدده أبرزها :

- مرحلة التوتر والعنف الثوري المؤدلج من خلال اللون الأحمر .
- مرحلة الوعي بما سبق واستيعاب عناصر التوتر وزيادة درجة الأمل من خلال اللون الأخضر .
- مرحلة الشعور بحتمية النهايات السلبية من خلال اللون الأزرق .

ولا نقول بفصل المراحل السابقة بعضها عن بعض بل نجدها تتوالى تباعاً . وقد لاحظنا أن اللونين الأحمر والأخضر يتقاسمان التوزيع اللوني في مساحات صور سعدي الشعرية . فرصدنا حضورها وفق درجة استعمالها : الأخضر ، الأحمر ، الأزرق ، الأسود ، الأبيض ، الأصفر .

اللون الأخضر :

تعددت صيغ الأخضر بين : أخضر ،وخضرة ، وخضراء ، واخضرارومخضرة ، ويخضرّ ،

---

(١) يوسف نوفل ، مرجع سابق ، ص٢٥

وكان أهمها أنه استخدم (الأخضر) اسماً دالاً على القناع(الأخضر بن يوسف) . ويمثل اللون الأخضر بلفظه الصريح رمزاً للأمل والحياة ، كما يغلب على الاستخدام توظيف دلالة التفاؤل كما في قوله

وليلُ شفاهي ارتجافٌ ، ودربي هوىً أخضرُ ٢٨٣/١

وظلالُ النخل حضراءُ . . . وفي النهر سفينةْ ٥٤٨/١

وتبدو في ضباب النهر مثل سفائنٍ خضراءَ ٣٣٦/١

لكنها تحلمُ/ أحلامَكَ الخضراءْ ٥١٧/١

ومن دلالات الخصوبة قوله :

والبصرةُ الخضراءُ يا عبدالوهابْ ٥٦٣/١

ويأتي مثلَ رائحة الطحالبِ ،أخضر الخطواتِ ، ٣٣٥/١

وإثرَ خطانا الخضرِ يندفع النخلُ

وهبْنا سماءَ الحقِ غصناً ورايةً ٣٦٧/١

ومن دلالات الزهو قوله :

الماءُ تحركُهُ أسماكٌ وسلاحفُ ترفع أعناقاً خضراء ٢٢٣/٢

ومن دلالات التجدد :

يطلع الصبح أخضرَ. ٣٨٥/٢

ومن دلالات النضارة والحيوية :

٠٠٠إني أريدكِ خضراء(يدخل لوركا! وخضراء كانت

أصابعنا ، الريحُ خضراءُ ، والغصنُ أخضرُ . . . ٤١١/٢

ومن دلالات الحلم :

والمياهَ التي سوف تخضرّ في البحرِ ٢٦٠/٢

ومن استخدامات اللون بدلالته الطبيعية قوله :

أما الأوراقُ الخضراء ٣٦٩/٣

مما سبق يتضح لنا أن الدلالة العامة للخضرة في مجمل هذه السياقات هي الخصب والحياة . أما ما يتعلق بتوظيف صيغة«مخضرة» فقد سقطت دلالتها مع إحساس الشاعر بالضياع فانتقلت من الإيجاب إلى السلب ووردت موحية بالقتل والحزن والدكنة التي تبعث على التشاؤم ومنها قوله علي الترتيب :

بملابسٍ مخضرةٍ شوهاءْ

وبنادقٍ سوداءْ ٥٥٩/١

ألمحُ في الظلماءْ
أهدابكِ المخضرةَ الزرقاءْ ٣١٧/١
عندما تبتعد الغاباتُ عن عينيكَ مخضرةْ ٣٠٥/١
يا شرفةً ، مخضرةً ، ضائعةْ
غامضةً ٢٩٠/١

لقد انخفضت نسبة استخدام اللون الأخضر بتعبيره الصريح في مجموعاته الأخيرة ولربما يدل ذلك على الشعور بالانكسار النفسي الحاد .

اللون الأحمر :

يمثل اللون الأحمر رمزاً لتجربته الحزبية في التعبير عن الإنسان المقهور والصراع اليومي من أجل حياة كريمة . وقد استخدم اللون الأحمربدلالته الحقيقية التي ترمز إلى شعار الحزب الشيوعي ، ومنها النجمة الحمراء والحرس الأحمر وبيرية الجندي والراية في قوله :

ستبقى نجمةٌ حمراءْ
على اهدابكَ الشقراءْ ٣٠٥/١
يا قلعةً ، .../ رافعةً راياتِها الحمراءَ في الساحةْ ٣٤٥/١
خمسون مركبةَ فضاءٍ لأبناء الحرس الأحمر ١٤٠/١
يا بيرية حمراء ، يا شمساً على شعر الفتى .... ٣١/٢ *

كما استخدمه ليدل على دور الشيوعية في نشر الأمل والخصوبة والحياة في قوله :«الغد الأحمر لنا» ٥٠٦/١ و«يا غابة أعشابها حمراء» ٥١٩/١ و«شمساً في الضحى حمراء/من يرخي على عيني شمساً» ٣٢٢/١ و«في الشرق تنهض وردةٌ حمراءُ . ترتفع الخليقةُ .» ١٨٤/٢ .

وقد استخدم اللون الأحمر بمعناه الحقيقي الذي يرمز إلى الدم :

الخنزيرُ الوحشيُّ يراوغ تحت الماء الأحمرِ ١٢٨/٢
الماءُ الأحمرُ يحمرّ ويحمرُّ ١٣٢/٢

---

* وانظر كذلك ٥٦٢/١ ، ٥١٧ ، ١٦٢ ، ١١٥ ، ٣٩٤،٣٢٢ ، ٤٢/٢ ، ٢٤٨ ، ٢٩٨، ٤١٦، ، ح/٣٣

... والكوفيةَ الحمراءَ ٢٦٤/٢

اللون الأزرق :

لم تظهر دلالة اللون الأزرق كما هي عند غيره من الشعراء بمعنى (الصفاء والعمق والهدوء والاسترخاء ...) بل خرجت على ذلك كله محملة بدلالات سلبية كالموت والتعذيب والحزن والكآبة والشحوب . ومن ذلك قوله على التوالي :

الليل أزرقُ مثل آلاف الخناجرْ ... ٥٤٤/١
مهشم الأضلاعِ مذهولا
أزرقَ كالميتِ ٥٥٢/١
وشفاه قتلى ملء زرقتها تصيحْ ٢٧٢/١
أو جثة عامل مزرقةْ ٤٠٢/١

وقوله في دلالات التعذيب :

إني سأصرخُ يا صديقي
عن لحمكَ المزرقِّ ...عن حزٍّ عميقِ ٥١٩/١
أرى حول عينيهِ دائرتين من الزرقةِ الكامدةْ ١٥٦/١ و٥٤٩/١ و٤٩٢/١ و٢٠٤/٣

وقوله في الحزنِ والكآبة :

.... ذكرياتي
زرقاءَ مظلمة غريقةْ ٥٢١/١
الغرفة زرقاءُ
خزانتها زرقاءُ ٣٦٦/٢
كانت الأنجمُ زرقاءَ البريقِ
مثل عينيكَ حزينةْ ٥٤٨/١

وفي غرفته بباريس :

لماذا تراءى له الرمل أزرقَ ؟
والنخلُ أزرقَ ٢٢١/٣

ومن دلالات الشحوب :

وتخبو أرضُنا زرقاءْ ٣٠٥/١
عندما لاقيتُه كان ضباب النخل أزرقْ ٣١٩/١

أما عن تناول اللون على حقيقته فقوله في وصف جبال عدن :

فقط الغيمُ النادر يمنحها زرقةً رمادية
زرقةً تتحول إلى تنويعٍ على حجرِ البراكين . ١٤٣/٢

اللون الأسود :

لم يبد على استخدام الأسود أيُّ تجاوز لدلالته الشائعة ، فيأتي السواد صفة للظلم والقسوة والآلام التي يفرضها الواقع على عالم الشاعر ، فأكثر ما تكرر اللون الأسود بدلالة الموت والقمع والحزن ومن ذلك قوله :

. . .فأغرق في مياه /سوداء ٥١٨/١
وبنادق سوداء ٥٥٩/١

ومن دلالات القمع :

في غرفةٍ سوداءَ ٢٦٩/١
حيثُ امتدتِ القضبانُ سوداءَ
رأيت القطرةَ الأولى ١١٨/٢
وعلى الطريق تدقُّ أحذية قديمةْ
سوداءُ يخفي النخل موطئها كما يخفي الجريمةْ ٥٤٢/١
إحسانُ ، حينَ ترى من الشباك تلقاهم رجالا
-بملابسٍ سوداءَ . . .
-وملابسٌ سوداءُ تنكرها الحياةْ ٤٦٢/١

وقد وظف الأسود توظيفاً إيجابياً في عدد من السياقات المحدودة كما في قوله في وصف المرأة /رمز فلسطين :

شعرَكِ هذا الأسودَ
عينيكِ السوداوين ٥٥/٢.

اللون الأبيض :

لقد عبر باللون الأبيض عن دلالات النقاء والطهارة والبراءة . وأبرز ما حملته دلالة هذا اللون هو السلام . ومن ذلك قوله :

كأن «خليفةَ» المذبوحَ يحمل زهرةً بيضاءْ ٣٢٢/١

كان دمي مثل ماءِ الينابيع أبيضَ ... ١٣٠/١

وعن مدينة صوفيا :

في غرفةٍ بيضاءَ ناعمة أنيقةْ ٥٢٢/١

ومن دلالاتَ الصدق قَوله :

في الليل ، يستيقظُ القتلى

عيونهمو البيضاءُ ، واسعةٌ مفتوحةٌ أبداً ٤٨٢/١*

ويغلب في عدد من القصائد اجتماع اللونين الأسود والأبيض اللذين يحملان دلالة ضدية من ذلك «كان الثلج الأبيض أسود » ٢٤٩/٣ . وقد لا يرى بعض الدارسين هدفاً من ذكر اللون الأبيض باعتباره بديهة ، إلا أننا نقول بضرورة ذكره لتوضيح دائرة التضاد والتقابل بين وضعين وحالتين يظهران التحول القسري للأشياء في زمن السيطرة .

اللون هنا يساعد في الكشف عن موقف الشاعر المتلون وفقاً لمشاعره الخاصة فيحمله بعداً خاصاً توحي به رؤيته المركبة التي تعتمد مدلولات اللون الشائعة ومن ثم تتجاوزها لتضفي عليها بعداً تجريدياً يسهم في تركيب الصورة الفنية .

وتنتشر بقية الألوان (الأصفر «الظل الأصفر ،الليمون الأصفر» ، والرمادي «الجبال الرمادية» ، والرملي والبرتقالي والأشقر والقبعات الأرجوانية) بنسب متفاوتة كان توظيفها على الحقيقة أكثرمن تحميله دلالات السلب أوالإيجاب . ولا يفوتنا التنويه إلى أنه تقابلنا صفات الألوان ودرجاتها في مزاوجات عدة منها صفات الشحوب والدكنة مع الصفات المقابلة لها ومنها (الأرض الشاحبة والزهور القانية والأكواخ الشهباء) .

مما سبق يظهر لنا تطور استخدام الشاعر للون من خلال تسجيل انسجامه مع الأحداث العامة التي تفرض تغير اللون تبعاً لسياقه الجديد كما في تصوير غصن الزيتون الذي يفرض على الشاعر رؤيته باللون الأحمر«يا غصن الزيتونة الحمراء» وغيرها من الدلالات .

إضافة إلى أن رؤية الشاعر للألوان أصبحت تتجسد في أعمال التسعينيات من خلال الأسماء الجامدة أكثر من إيراد الوصف اللوني المباشر إذ يستمد اللون من متعلقاته في الطبيعة مباشرة دون الحاجة إلى توصيفه اللوني كالسرو والعشب والصنوبر وغيرها . . . .

- حقل الشجر والنبات :

يعد من أبرز الحقول الدلالية التي امتدت على كامل مساحة أعماله الشعرية ويشتمل

* وانظر ٢٦٤/٢ ، ٣٦٧/١ ، ٢٠٨/١ ، ١٥٠/٢ ، ٢٦٥/٢

على معجم وافر من المفردات الدالة على الأشجار المثمرة ، والنباتات ، ونباتات الزينة وغيرها ، وسوف نوردها حسب كثافة حضورها في النصوص :

النخيل :

يعد أهم عنصر من عناصر هذا الحقل إذ تكاد لا تخلو قصيدة من قصائده حتى منتصف الثمانينات من ذكر النخل أو إحدى متعلقاته كالسعف والطلع والتمر . وسبب هذا الاهتمام لايخفى على أحد ، فالشاعر العراقي مسكون ببيئته وطبيعة بلاده التي تتميز بهذا النوع من الشجر ، فحمّلها دلالات عدة أهمها الرفعة والعزة والكرامة ، وجعل منها رمزاً وشاهداً على معاناة العراق كما في قوله :

النخيل يموت يا عبدالوهابْ ٥٦٤/١

وكان النخل يلبس قبعاتٍ أرجوانيةْ ٣٣٦/١

وعمل على أنسنة النخيل فيتفلت من جذوره ليرحل حيث الشاعر يرحل ويدعوه للعودة فهو رمز الوفاء :

يهبط النخل علينا

مظلمَ الخضرةِ يدعونا إليها ٥٧٨/١

ويصبح النخل عنصراً مهماً من عناصر عالم سعدي الحزين :

في بحارِ النخل ، تلتفُّ على أحزانه ٣٢٠/١

إن النخلَ في وهرانَ ليس كما عرفتَهْ

غاباً من السعفِ الشحوبِ تعمّقُ الأنهارَ صمتَهْ ٣٧٨/١

وترتبط دلالة النخل بعالم الذكريات التي تسيطر على الشاعر ، فكلما أوغل في الترحال والتنقل لا يستطيع التحرر منها :

لكأنني أتحسَّسُ السعفَ القديَم ، أجيءُ منزلقاً

على الأغصانِ . . . تلتفّ الجذورُ عليّ ٢٠٣/٢.

ومن الأشجارِ المثمرة أيضاً : التوت إذ ركز سعدي على هذا النمط من الأشجار مستفيداً من لونه القاني(شراب التوت) :

مثقلاً ، يهطل التوتُ

والماء أحمرُ ٤٥٣/٣

وكذلك الليمون والتين والسرو والبرتقال والصنوبر والزيتون والرمان وكروم العنب

والتفاح . وذكر ولا ننسى عدداً من الأشجار المثمرة التي لا يتجاوز عدد مرات ورودها في النصوص المرة وهي (الموزواللوز والبرقوق والسفرجل والجوز والكستناء والتبغ) . إذ تركز ورود هذه الأشجار في مجموعة قصائد ساذجة التي كتبها في عمان ودمشق ، وكنا أشرنا سابقاً في معرض الحديث عن مصادر الصورة أهمية البيئة التي يعيش فيها الشاعر في توظيف موجوداتها ضمن النص الشعري توظيفاً مباشراً دون أن يحمله بعداً رمزياً .

ومن النباتات كذلك (الزعتر البري والنعناع والشيح والزعفران والسيسبان والقات واليانسون . ومنها أيضاً القنب والرز والبطاطا والقمح والسنابل والفلفل والفول وجوز الهند وأوراق المطاط والأبنوس) . ونشير إلى أن عدداً مما سبق ذكره مستمد من بيئة اليمن التي عاش فيها الشاعر مدة لا بأس بها . وشاع توظيف نباتات الزينة وكان من أبرزها ذكر الزهرة بمدلولها العام محملاً إياها دلالات رمزية وبخاصة مع اللونين الأبيض (الزهرة البيضاء /رمز الحرية) والأحمر (رمز الحزب الشيوعي) .

واستخدم سعدي نباتات الزينة الآتية مرتبة حسب درجة ورودها (الآس ، الصبير ، الياسمين ، النبت المتسلق ، الدفلى ، الورد ، الزنبق ، الورد الأحمر ، الصفصاف ، البنفسج ، الفرنفل ، والنرجس) . وذكر كذلك بعض النباتات بأسمائها الأعجمية باعتباره نوعاً من اتساع خبرات الشاعر على مساحة مكانية واسعة في العالم في ضوء رحلاته وتنقلاته ، إضافة إلى إفادته من المصادر الثقافية والأجنبية بحكم اتصاله العميق بها . ومنها : النيلوفر ، والبوغانفيلا ، والجيرانيوم ، والميموزا .

ولا بد من الإشارة إلى أنه أصبح عالم النباتات يشكل عالم سعدي الخاص بعيداً عن بني البشر بعد انهيار الأمل الشيوعي :

وأنا ، من شرفة قيلٍ مخلوعٍ أرقبُ مملكتي :
أغصانَ البوغانفيلاً
أغصانَ الدُّفلى
والنبتَ المتسلق ذا الأزهار البيض
وجذورَ الصبّار
وذاك البحرَ المتحصِّنَ خلف مبانٍ أربعةٍ
يهدأ في عينيَّ المغمضتين . . .» ح/٢٧

ولم ينس سعدي أن يكرر ذكرالمتعلقات الدالة على الشجر كالأغصان والجذور والنسغ والأوراق والعروق .

- حقل الماء :

ويمثل هذا الحقل جملة من العناصر نذكرها حسب درجة ورودها في الأعمال : (البحر ، النهر ، المطر ، الثلج ، المياه ، الجدوال ،.قطرة ماء ، الندى ، غيم) يشكل البحر عالم الشاعر غير المستقر المتقلب الأمواج المتنقل من مكان إلى آخر :

أيُّ بحارٍ ما زال علينا أن نقطعَها

في قاع سفينةِ شحن ؟ ٤٤٩/٣

كما ويشكل للشاعر عالم المجهول :

يا بحراً عرفناهُ ولم نعرفهُ ٢٤٧/٢

ويمثل الفاصل بين عالمي الظلام والأمل :

البحر يخفي خلفه العالم الآخر نحو المشرق الأقصى ٣٤٥/٣

ويعبر البحر عن الأمل الذي ينتظره الشاعر في الخلاص :

أريد أن أنامَ حتى يعلوَ البحرُ بساط الغرفة البيضاءْ ٢٨٥/٢

وكذلك يستمد من البحر القوة والأمل :

يا بحر من بستانكَ الصدفيّ امنحني محارهْ

يا بحرُ أغرقني ، وأغرقني ، وأغرقني

أكن للشوق شارةْ

يا بحرَنا الأزليُّ إن تهنا فضيعناكَ حينا

يا بحرُ جئنا مرةً أخرى فلا تكنِ الضنينا ٤٤٣/١

وقوله :إنا نحب البحر والأرض النبيّة والغدائرْ

ونود أن نمضي إلى مدن غريبةْ ٤٩٦/١

فالبحر هو البستان وهو السماء الأولى وهو رمز الوطن ، والحزب والقضية وهو عالم الشاعر الذي يظل يرجوه أن يمنحه الكثير ويجلو الرؤية بعينيه ، فهو يمثل الانفتاح ، والرحلة والعمق والصفاء والقوة والمغامرة والحياة :

قالت : هناكَ البحرُ . . . أمنيتي يسقي الصخورَ ويقطف الشهُبا

أتحبّ لونَ البحرِ؟

-آنستي!إني أحبُّ البحـرَ إن غَـضِبـا ٦١٦/١

نلاحظ أنه مثلما اعتمدت الصورة الفنية على النخيل في معظم القصائد كان الاعتماد على النهر والبحر وكان النهر يمثل اتجاه الخلاص والطريق الذي سيقود الشاعر نحوه :

واخترتُ أن أتتبع الأنهارَ ، عبر خرائط الدنيا
وباطن راحتي . في حلقة الفانوسِ أنهاري تدورُ ،
وتقفز الأسماكُ والأشناتُ حولي . . . ٢٠٢/٢

ويشكل الماء بشكل عام وسيلة النقل التي تحمل الشاعر إلى عالمه الذي يبحث عنه عبر الحلم ، ويكاد عنصر الماء يشكل علاقة توأمة مع النخل في عدد لا بأس به من القصائد فالنخيل الذي يرمز إلى الماضي الحزين والذكريات المؤلمة يقابل الماء وسيلة الخلاص ومفتاح الأمل نحو المستقبل :

وتغمضُ جفنيكَ
ويأخذُكَ الماءُ إلى حيث يشِفُّ الماء
ستأتيكَ النخلةُ
فارعةً
ضارعةً
زرقاء ٤٣٥/٣

مما سبق تناوله في حقلي الشجر والنبات ، والماء يقودنا إلى القول بأن ألفاظ حقل الماء حملت دلالات السفر والتنقل والترحال باعتباره الوسيلة التي ستقوده إلى العالم المضيء . وقد لاحظنا أيضاً أن هذا الحقل كان يستدعي بالضرورة حقل الزراعة الذي يحمل ألفاظاً دالة على الخصب والتجذر والتمسك بالأرض مثل لفظة النخيل كما لاحظنا سابقاً .

- حقل الحيوان :

ذكر الشاعر عدداً لا بأس به من أسماء الحيوانات البرية والبحرية والطيور فاشتملت :

الحيوانات البرية ونوردها حسب درجة ورودها في الأعمال : القطط والأفاعي والخنزير والكلاب . ومنها أيضاً الماعز والقنفذ والصراصير والفأر والنمل وبنات آوى والجواميس والديك والسلاحف والبغال والأرنب والقرد ودودة الأرض والفيل .

ومن الحيوانات البحرية حسب درجة ورودها كانت :الأسماك والضفادع والكوسج والسراطين وقواقع البحر والحلزون والأخطبوط وخيول البحر .

ومن الطيور ذكر سعدي العصافير والطير والحمامة والنورس والقبرة والغربان والنحل والصقر والنسور .

وقد لاحظنا سيطرة عالم الحيوانات الأليفة على أعماله جميعاً ، فالقطط تحمل دلالات

العالم الخاص للشاعر الذي يجسد العزلة عن الآخرين لأنها تمثل البديل المؤنسن لعالم البشر:

أولاً : تستيقظ القطة
حتى قبل أن يندفع الخطافُ في الرقصةِ
بين السقف والريحِ . . .
هي القطةُ
مستنفرةً
منفوشة الذيلِ
ستلقى صيدَها ق/٧٥

كما تحمل العصافير دلالات الحرية والانطلاق البريء :

لأنك أنت الطيور الوحيدةُ
في هذه البلدة المقفرةْ
لأنك لا تسكنين لغير الشجرْ   ٩٠/٢

والأسماك التي تعبر عن الاكتفاء الذاتي على الصعيد الغذائي في حين تقف هذه العناصر في مواجهة العناصر الأخرى غير الأليفة وبخاصة الأفاعي والكلاب والخنزير والكوسج (سمك القرش) فيخلق علاقة ضدية بين عالمين الأول يختاره هو بنفسه في حين يكون الثاني بالمرصاد يعتدي على عالمه الخاص .

- حقل الضياء والعتمة :

تمكن سعدي يوسف من تشكيل عدد من الحقول الدلالية التي تبرز قيمتها عندما يتعلق الأمر باشتمال النص على فكرتين متضادتين ، فتشكل كل فكرة عنواناً لحقل دلالي تندرج ضمنه مفردات دالة على هذا الحقل وتتضاد مع المفردات التي تنتمي بالضرورة إلى حقل آخر . وتجدر الإشارة إلى أن توسع رؤية الشاعر تفسح المجال لأن يتسع الحقل الدلالي النصي لضم مفردات لم تكن ذات علاقة بهذا الحقل .

وسوف نختار قصيدة (أربع أغنيات إلى صوفيا) لتكون مثالاً على هذا النمط من الحقول ، فالشاعر يعيش في حالة صراع سياسي بين قوى التغيير الثورى (انطلاقاً من مرجعيته الماركسية) فيمثل له حقل النور/الأمل وتنتظمه المفردات (النجوم ، النور ، الرضيع ، النهر ، ألوان صديقة ، صوفيا العريقة ، الغرفة البيضاء ، ناعمة ، أنيقة ، الأزهار ، الحب

، الفجر ، اليوم ، الشمس ، الصباح ، الشوارع الجميلة ، الأناقة) ، والسلطة السياسية التي تمثل من وجهة نظره حقل العتمة / اليأس وتنتظمه مفردات (المستنقعات ، حقد السياط ، الريح ، النار ، زرقاء مظلمة ، الوطن ، المعذب ، جوع ، الصحارى ، الأمس) .

تقوم القصيدة على بعدين دلاليين الأول :المُشرق ويستمد إشراقه من المكان (صوفيا باعتبارها رمزاً للتحول الاشتراكي في ذلك الحين) والزمان المتمثل في لفظة اليوم :

واليوم جئتُ إليكِ يا صوفيا العريقةْ .
-واليوم أرقدُ يا صديقة
في غرفةٍ بيضاءَ ناعمةٍ أنيقةْ ١/٥٢١-٥٢٢

والثاني المُعتم ويستمدُ عتمته من المكان (الوطن/رمز التخلف والجوع) والزمان المتمثل بلفظة الأمس :

بالأمسِ لم أتركْ على الشباكِ إلا ذكرياتي
زرقاءَ مظلمةً غريقةْ
أعماقُها حقد السياط ووجهُها ألم الخليقةْ ١/٥٢١

استطاع سعدي أن يصور كل مظهر من مظاهر المكان /صوفيا مضيئاً مشرقاً يحدوه الأمل ، ويصوره بأنه مليء بالخير والسلام والأمن ، فالنجوم التي يراها هي نجوم سماء هذه المدينة فقط . كما تشترك لفظة الرضيع بحمل هذه الدلالة فتحتضن تلك المدينة القلوب كالأم الرؤوم التي تحنو على طفلها الرضيع فتمنحه الحب والطمأنينة والسكينة أثناء عملية الإرضاع :

إن كان يوصلني إليك
إن كان يترك قلبي المضنى رضيعاً بين يديك

ويجعل الغرفة التي يسكنها في تلك المدينة بيضاء زيادة في التدليل على الإشراق والضياء لما يحمله هذا اللون من دلالات الصفاء .

وفي بنية ضدية مقابلة تتجلى جملة من الألفاظ في حقل دلالي ينتمي إلى عالم العتمة فيحملها دلالات الشعور باليأس والإحباط والحرمان :

لكن شعبي أيها الوطن النبيلْ
ملقىً على المستنقعاتْ
ملقىً على جوع الصحارى
عيناه من مِزَقٍ ولكنْ نحو شمسكَ تنظرانْ

ويبدو أن بؤرة الصراع بين عالمي الشاعر اللذين يتنازعانه تتجسد في قوله«نجمان في قلبي :هواكِ ، وكل نيران العراقْ» ٥٢١/١ فالهوى يجسّد ما يحمله من إحساسات بكينونة الإنسانية السمحة التي يراها متمثلة في الشيوعية ولا يرى تحققها إلا بالرحيل نحو مدن السلام (الرايات الحمراء) ، والنار التي تشكل مع الكلمة الأولى بنية ضدية تحمل دلالات العذاب والحرمان والقسوة (الزرقة المظلمة) .

إلى ذلك لا يمكننا أن نغفل العلاقة بين حيثيات حقل الضياء وطبيعة الفكر الثوري الاشتراكي الذي يزرع في أتباعه أنهم جاءوا لتخليص العالم من الظلام ونشر الحق والحرية والعدالة .

وفي نهاية القصيدة تبدو للمتلقي غلبة حقل الضياء على حقل العتمة والظلام من خلال نسبة حضور مفردات عالم الضياء(الشمس والفجر والصباح) قياساً إلى حضور مفردات عالم العتمة منطلقاً من إيمانه بانتصار الشيوعية واندحار الظلام الذي دحره في نهاية القصيدة فلم يذكر مفردة (الظلام) ألبتة .

- حقل السفر :

ولأن هاجس الترحال يطغى على فضاء الرؤية الشعرية فهو يتجسد في البنية اللغوية من خلال حقول دلالية خاصة ، وتتفرع هذه الحقول مبرزة حقلاً دلالياً مرتبطاً بحيز الجغرافيا الذي يعد من أهم الحقول التي تمثل عالم السفر والترحال .

ويتبلور حقل السفر والترحال في قصيدة «نهايات الشمال الإفريقي » خير ممثل ، إذ توضح هذه القصيدة عالم السفر مقابل عالم الاستقرار عند سعدي يوسف ، فالألفاظ الدالة على السفر مقارنة مع الألفاظ الدالة على الاستقرار تشمل زيادة واضحة في معدل تكرارها وعدد ألفاظها . إن مجموع الألفاظ الدالة على عالم السفر والرحيل والتنقل المكاني في قصيدة واحدة مثل «نهايات الشمال الإفريقي» بلغت خمساً وثلاثين لفظة في حين كانت الألفاظ الدالة على الاستقرار في القصيدة نفسها ست عشرة وهذا يشير إلى سيطرة فعل السفر والتنقل على عالم الشاعر ، كما سنوضح لاحقاً .

يتبلور الحقل الدلالي لألفاظ السفر والترحال من خلال رصد عدد من أسماء المدن الإفريقية والإسبانية (الأندلسية) التي زارها وهي (مصر ، بنغازي ، درنة ، تونس ، الرباط ، غرناطة ، إشبيلية ، بلعباس) :

حملتُ على رمال شمال إفريقيةَ السعفا

حملتُ الطلع من منفى إلى منفى .
ويقول :
وأحرقت الخرائط في مرافىءِ مصرَ :
بين الشرق والمنفى
وعبر دروب بنغازي ، ودرْنَةَ ، كنت أسألُ عن هويتي
التي مزقتُها نصفين :
أعطيتُ المفوض نصفَها ، وحبيبتي نصفا ١٩٣/١

ويتقابل هذا العدد الذي شهد تنقلاً حقيقياً من الشاعر مع حركة الانتقال عبر الذاكرة والتجوال في مدينته الأم البصرة رمز الاستقرار والأمان ، فوظف عدداً من الألفاظ الدالة على الاستقرار حتى وإن كان الاستقرار في وطن جائع ممزق يسعى لإنقاذه من خلال الثورة كي يجني الاستقرار (أميرتي الجنوبية ، الأحبة ، وطني ، الجذر الثلاثي ، البصرة ، عطر الوطن) :

غريبٌ أنت في الأرض التي تمتد بين جداول البصرةْ
وأسوار الرباط :
رأيتها غصناً فغصنا ، صخرة صخرةْ
ولكن المخاض هنا ، بعينيك اللتين تواجهها غرابة السرِّ
وأزهار البنادق والمياه وزرقة البصرةْ ١٩٦/١
ويقول أيضاً :
ياوطن المرايا ، أيها الجرح المُفَتّح أيها الجذر الثلاثيُّ ١٩٥/١
ويقول أيضاً :
ولكنا ، ندورُ ، مكبلينَ بعطرهِ ، ونعومةِ الرملِ ١٩٤/١

وتتردد الألفاظ الدالة على السفر من خلال ما يدل على عدم الاستقرار المتمثلة بمظاهر مكانية تشي بأن إقامة الإنسان مؤقتة فيها مثل :الدروب ، جواز السفر ، الأبواب ، الخطوات ، المهاجر ، الغريب ، المقاهي ، البارات ، مأوى الغرباء ، فنادق السواح ، الشوارع والأسواق (أسواق بلعباس ، وسوق الهنود) :

حملتُ على رمال شمال إفريقيةَ السعفا
ألستَ تعرف أنهم سحبوا جوازكَ مرة فرقدت في شارعْ ؟ ١٩٦/١
وقوله :

وماذا يمّحي لو سرتَ في الليلِ
وراء تقلباتِ الجوِ والصحفِ
وراء فنادقِ السواحْ
وراء معاطفِ الجنسِ الفريد وهدأة الرملِ ١٩٧/١

المبحث الثالث
ظواهر أسلوبية

ليست اللغة مجرد علامات لغوية تطلق على مسمياتها بل تمثل أسلوباً قادراً على إحداث تصوير مؤثر للجوانب الإنسانية في اتساع تجاربها عن طريق استخدام جميع طاقات اللغة ، والتحليل الأسلوبي طريقة من طرق النظر في اللغة .[1] فيعنى بتحديد السمات الأسلوبية للنصوص المدروسة بحيث تتميز هذه السمات بمعدلات تكرار عالية نسبياً تشخص الاستخدام اللغوي عند الشاعر .

وسوف نتناول وصف التأثيرات الدلالية والجمالية لعدد من المثيرات ومحاولة تحديد قيمها الأسلوبية . ونظراً لاتساع جوانب الرسالة ارتأينا تناول عدد من العناصر والمثيرات اللغوية ذات القيم الأسلوبية في شعر سعدي يوسف على سبيل التدليل لا الحصر وهي :

أولاً :التكرار :

التكرار ظاهرة أسلوبية مميزة عالجها البلاغيون والنقاد العرب قديماً وحديثاً ، وأسلوب التكرار هو إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو للتهويل أو للتعظيم أو للتلذذ بذكر المكرر [2] .

وهوكما عرفه مجدي وهبه « الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني . والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره ، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال كما نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر» .[3] وهو بعبارة أخرى إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى الشاعربها أكثر من عنايته بسواها . ليسلط الضوء على نقطة حساسة فيها مرتبطة بدلالات نفسية عميقة[4] .

وهو من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دوراً تعبيرياً واضحاً ، فتكرار

---

(١) محمد العبد ، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبدالصبور ، م .فصول ، م٧ ، ع١-٢ ، ١٩٨٧ ، ص٨٩

(٢) ابن الأثير ، المثل السائر ، ج٣ ، ص١١ ، ابن رشيق ، العمدة ، ص٧٨ ، عزالدين علي السيد ، التكرير بين المثير والتأثير ، ص١١٤

(٣) مجدي وهبه وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ص١١٧-١١٨

(٤) نازك الملائكة ، مرجع سابق ، ص٢٧٦ ، وانظر شفيع السيد ، أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء ، م .إبداع ، ع٦ ، س٢ ، ١٩٨٤ ، ص٧

لفظة أو عبارة ما يوحي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على الفكرة ، فلا يفتأ ينبثق في أفق رؤيا الشاعر .[1]

والغرض من التكرار بشكل عام التوكيد والإفهام ، ويعد مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر ، ومجالاً لتكثيف إحساسه سواء أكان إحساساً بالحب أم البغض . ويرى الناقد صلاح فضل أن ظاهرة التكرار استعملت في النصوص الحديثة بحثاً عن نموذج جديد يخلق دهشة ومفاجأة بدلاً من إشباع التوقع .[2]

وقد نوع سعدي في استخدام أسلوب التكرار حتى تحول إلى تكنيك فني من تكنيكات قصائده ، فاستخدمه على نطاق واسع وبأشكال أكثر تنوعاً ودلالات عميقة ، ولا أغالي إذا قلت بأن معظم قصائده توافرت على أسلوب التكرار بأشكاله المتنوعة (حرف ، اسم ، فعل ، جملة ، عبارات ، مقاطع) بحيث ساهم هذا التكرار في تفجير إحساس الشاعر الثقيل بالحزن والكآبة والوحدة والغربة ، وقد لمسنا أن هذا الإحساس يكاد يخيم على جو التجربة الشعرية ، فيسري في جميع مراحلها من البداية إلى النهاية .

ولا يكتفي الشاعر باستخدام ظاهرة التكرار على المستوى الصوتي والذي سوف نتناوله في فصل الإيقاع ، بل يتعدى ذلك إلى المستوى الدلالي ، مصوراً مدى هيمنة المكرر وقيمته . وبحكم اتساع المساحة الشعرية المتنوعة لهذا الأسلوب والتي لا يمكن حصرها ، فإننا سنمثل بنماذج نرجو أن تكون ممثلة لعموم هذه الظاهرة .

- أنماط التكرار

يتخذ التكرار أنماطاً متعددة منها ما هو بسيط لا يتجاوز لفظة معينة دون تغيير ، كتكرار لفظة العراق التي توحي بمدى سيطرة العراق على رؤيا الشاعر ومشاعره . ومنها ما هو مركب يشتمل على جملة أو شبه جملة أو عبارة أو مقطع ولا يأتي بصورة واحدة في كل مرة ولهذا يشكل في كل مرة صورة جديدة . وسوف نتناول التكرار وفق تقسيماته العامة (تكرار الحرف ، الاسم والفعل والصيغ والجملة والعبارة والمقطع) .

أ- تكرار الحرف :

يعد تكرار الحرف أبسط أنواع التكرار وأقلها أهمية في الدلالة المعنوية ، وقد يلجأ إليه

(١) علي عشري زايد ، مرجع سابق ، ص٦٠

(٢) صلاح فضل ، شفرات النص ، ص١٠٤

الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع[1] وزيادة في التفصيل لتوكيد الصورة وتوسيعها أفقياً كما في قوله :

في أعشاب البحرِ .
وفي أكواخ الصيادينْ
في أرض الله المحروقةِ
في وجه امرأةٍ أعرفها
في الهجرة نحوَ الهجرةِ
في شجرات التينْ : ١١٩/٢

يدخل حرف الجر (في) على مفردات خاصة ظهرت من خلال تكرار نمط الإضافة ، فشكلت أبعاداً مختلفة لتجربة الشاعر في الحياة كأعشاب البحر ، وأكواخ الصيادين ، وأرض الله المحروقة و ووجه امرأة يعرفها وشجرات التين . ونلاحظ أنها عناصر متباعدة في دلالاتها إلا أنها واحدة مهما تعددت مرموزاتها بحيث تتجسد جميعها في حرف الجر المتكرر .

من ذلك نلمس كيف يحاول الشاعر أن يضفي نوعاً من العموم على رؤياه وتشخيصه للظاهرة التي يتحدث عنها حيث يجدها في كل شيء من حوله . وسوف نفصل القول في تكرار الحرف في فصل الإيقاع مركزين على الدلالة الصوتية له .

ب- تكرار الألفاظ :

يعد تكرار الألفاظ والمفردات شكلاً آخر من أشكال التكرار المتداولة في شعر سعدي يوسف فتراوحت اللفظة من حيث عدد مرات ورودها بين مرتين إلى اثنتين وعشرين مرة ، ونورد منه تكرار الأسماء والأفعال .

يحمّل الشاعر الأسماء طاقة شعورية ودلالات رمزية متعددة منها ما جاء متتابعاً ممتداً على مساحة القصيدة كما سنلاحظ ذلك ، ومنها ما جاء متفرقاً بين ثنايا النص الشعري بحيث يسمي بعض الدارسين وحدة التكرار باللازمة .

ففي قصيدة «أغنية للرياح الخمس» وردت كلمة الريح بوصفها لازمة ثلاث عشرة مرة متفرقة بين ثنايا النص ، وتتعدد الدلالات الناتجة عن تكرار لفظة الريح تبعاً لاختلاف موقعها في السياق ، فمرة وردت مع لفظة البحار (ريح البحار) ومرة (ريح الصحراء) ومرة

---

(١) عمران الكبيسي ، مرجع سابق ، ص١٤٤

(ريح الجبال) وأخرى (ريح الشمال) وغيرها (ريح الجنوب) وفي كل مرة تحمل بعداً دلالياً ورمزياً خاصاً يمثل زاوية من زوايا الرؤية لدى الشاعر .

فخص ريح البحار بمقطع شعري يتناول فيها الريح بمدلولها الأيديولوجي الرامز إلى الحركة الشيوعية وهذا ما عرف به سعدي إذ يعد البحرأحد أهم رموزه الأيديولوجية .

وفي المقطع الثاني تناول الريح التي تهب في الصحراء وعبر عنها بأنها رمل في المياه ، ورمز بريح الشمال إلى الموت أما ريح الجنوب فهي رمزالبصرة الحزينة . والريح في المقطع الأخير هي ريح بغداد المحاصرة :

الريح من بغدادَ ، طعمُ الريح في شفتيّ ، طعم الريح طينُ
يا أيها الغصن الحزينُ ٣٧٨/١

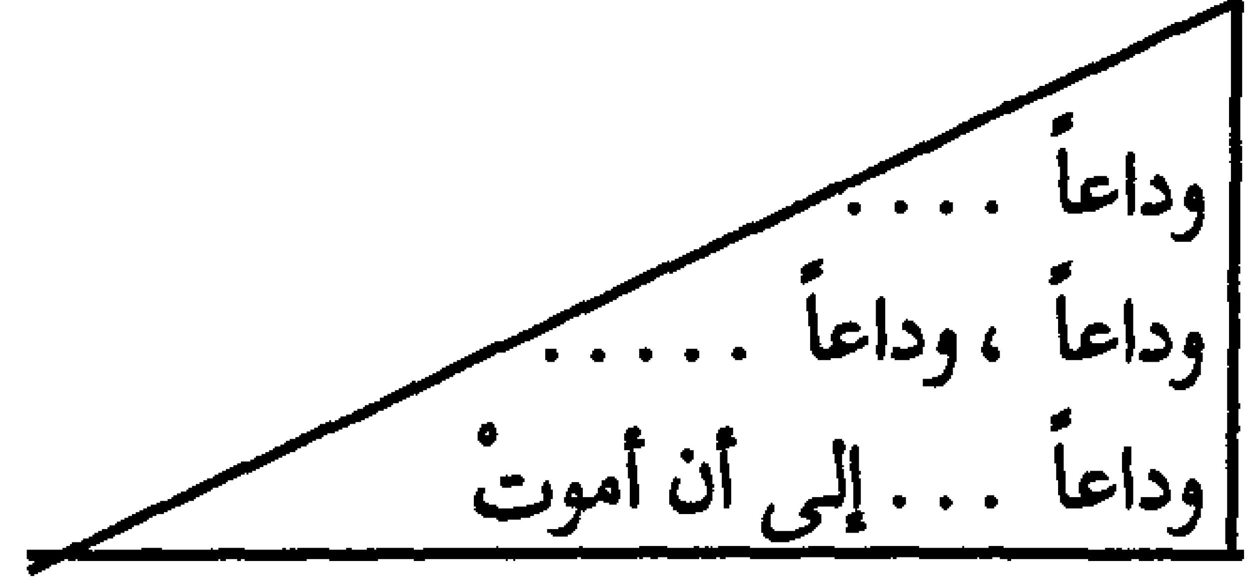
ويرتبط تكرار الألفاظ في معظمه ببعده النفسي ، فتكرار لفظة «غرفة» خمس مرات في قصيدة «محاولات الانفلات» يأتي لما تحمله من بعد يوحي بفكرة الغلق :

غير أني أريد المكان
غرفةً ليس يدخلها غيرُ نبضي
غرفةً ليس فيها هواءٌ كهذا الهواء
غرفةً لا تضاء
غرفةً لا تداهمها عثمةٌ
غرفةً في الفضاء ....
. . . .
. . . .
. . . .
كيف لي أن أسافرَ هذا المساء ؟ ح/٦١

لقد أفاد من إيقاع تكرار اللفظة تثبيت البؤرة المركزية ، فالعالم الذي يضيق به تتجلى صورته من خلال المفارقة التي يشكلها هذا التكرار مع العنوان ، وما تنطوي عليه المحاولات من تكرار اللفظة التي تؤرقه ، كما تساهم نقاط الحذف في مساعدة القارىء على استكناه شكل الانفلات والانعتاق الذي يرنو إليه الشاعر من خلال (الغرفة) يريد من ذلك ترك الحرية للقارىء لاستعراض أوصافها .

ومن الألفاظ المكررة والأثيرة عند سعدي لفظة الوداع التي تتفق وحالة الشاعر النفسية

القائمة على كثرة التنقل وعدم معرفة طعم الاستقرار :



١/٣٥٢ ، وانظر ٢/٤٠٠

وقد حرص الشاعر على أن يورد هذه اللفظة المكررة في ختام عدد من قصائده متخذاً تشكيلاً هندسياً قائم الزاوية مبتدئاً برأس مدبب يوحي بصعوبة لحظات البدء بفعل الوداع الجارح . وينتهي بقاعدته العريضة من الأسفل مستفيداً من التعبير الصوتي للتكرار الذي يوحي باستمرار صوت الوداع حتىْ الموت بانتشار مساحة الوداع إلى ما لا نهاية .

ولا ينحصر تكرار الاسم في دلالة واحدة بل تتعدد وتتنوع تبعاً لتعدد المواقف وتنوعها . فمنها ما يحمل دلالة التوجع والحزن والشعور بالحصار والضعف كما في قصيدة «إعلان سياحي عن حاج عمران » إذ وردت لفظة حرس عشرين مرة :

حرسٌ سويسريٌ
حرسٌ فرنسيٌ
حرسٌ أمريكيٌ
-حرسٌ على بيتي
حرسٌ على صوتي
-حرسٌ على حبر الجريدة
-حرسٌ على سجني
حرسٌ على السجان ٢/٣٣٤

فتكرار لفظة (حرس) يمنح إيقاعاً خاصاً لأغراض التوكيد في كل مرة تحمل في ثناياها لوناً من ألوان السلطة المنتشرة في كل مكان فتشكل طوقاً منيعاً من الحرس يلتف حول الإنسان العربي .

ومنها ما يحمل دلالة القهر والظلمة الحالكة كما في قصيدة (ليل الحمراء) إذ وردت لفظة شمعة اثنتين وعشرين مرة متتابعة بحيث يشكل التكرار نوعاً من المفارقة مع العنوان :

شمعةٌ للمقاتلْ
شمعةٌ للجريحْ

شمعةٌ للكلام الصريحْ
شمعةٌ للسلالمْ
شمعة للبدايةْ
شمعة للنهايةْ
شمعة للقرار الأخيرْ
شمعة للضميرْ
شمعة في يديْ ٢٥٥/٢ ، وانظر ١٩٧/١

إن تمركز هذه اللفظة في بؤرة القصيدة يجعل الدلالة نابعة منها ، فهي مبعث المفارقة . ومن أجل ذلك ألحت على شعور الشاعر ولاشعوره في البروز على صفحة النص لتعطي إيحاءً بإيقاع متسارع يفرض من خلاله صوت الشين دلالة الاشتعال . ويوحي التكرار بقهر الظلمة الحالكة المحيطة بشمعة صغيرة في يد الشاعر تحمل دلالات الحياة والنور والأمل . كما نلاحظ أن السطر الشعري يقسم إلى وحدات موسيقية متكافئة تساعد على إظهار الترديد والترجيع الصوتي في تكرار رتيب ، وهو ما يطلق عليه علي البطل التكرار النغمي(١) فيوحي بحركة التموج النفسية التي تطفو من أعماق النفس إلى سطحها في تتابع مستمر .

ونرى أن المغالاة في تكرار بعض الألفاظ ربما أفقدت النص أحياناً قيمته الفنية كما في قصيدة «نجمة سبارتاكوس» إذ كرر لفظة (خمسون) ثلاث عشرة مرة ، فجاء النص رصف جمل بعضها إلى جانب بعض دون أن يتقدم الإيقاع ، إضافة إلى حدوث انفلاتات لا ضرورة لها في بنية القصيدة :

خمسون وردةً لقومسارِ الشعب
خمسون مليونَ عاملٍ حول لينينَ الجريح
خمسون إطلاقةَ كاتيوشا لسبارتاكوس المنتصر
خمسون
خمسون
خمسون
خمسون مركبةَ فضاءٍ لأبناء الحرس الأحمر ١٤٠/١

وتتكرر الألفاظ للدلالة على التتابع والترتيب كما في قوله «رأيتها غصناً فغصنا ،

---

(١) علي البطل ، الصورة الشعرية ، ص٢٢١

صخرة فصخرة» .

وفي موضع آخر من القصيدة يقول «ثلاثة أشهر ، فثلاثةً ، فثلاثةً ، فثلاثةً أخرى» . ١٩٤/١* وتوحي القصيدة بحاجة الشاعر إلى هذا النوع من التكرار الترتيبي الذي يحمل معاني التأكيد لتقرير المعنى المراد من حالة الترحال التي بات يرصدها رصداً دقيقاً جداً وتفصيلياً .

وقد تجتمع جملة من الدلالات في النص الواحد نتيجة تكرار لفظة واحدة كما في :

في البلاد التي كرهت
والبلاد التي هويت
والبلاد التي لا أراها

فتحمل البلاد الأولى دلالة التفجع والأسى على ماضيه ، والثانية تحمل دلالة التعظيم ، والثالثة تتجلى فيها دلالة التنويه بالمستقبل .

ومن أنماط التكرار تكرار الأفعال التي تنتمي إلى حقل الرحيل والسفر فتكررت في عدد من القصائد الأفعال حملني ١٩٤/١ ، يحملني النبيذ .... . ويتكرر الفعل للتأكيد على أهميته ودلالته الخاصة ، وبخاصة تلك الأفعال المتعلقة بالرفض والثورة والتمرد ، فتحمل دلالة التحريض من خلال توليد إيقاع صوتي يوحي لنا بدق طبول الحرب :

وأدقُّ أبوابَ المكاتبِ :
يا سيداً يستورد الكلمات والويسكي وأحذية النساءْ
إني أدق هنا ، أدق ، أدق .... إن دماً يدقُّ
إني أدق مع الشمالْ ٣٦٢/١

ومن تكرار الأفعال ما يحمل دلالة التحذير والإغراء . ويبدو أن الإغراء الناجم عن تكرار بعض الأفعال يأتي في مقام النصح للنفس كما هو في تكرار الفعل (أبصر) في «قصيدة إلى محيسن من هور السفطة» :

يا قلبيَ الحجريّ ، يا متلصصَ الخفقاتِ ، يا زيفَ المقاهي
أبصرْ ...
فوجهُ الفاقةِ العظمى كوجهِ الميتينْ
-أبصرْ ...

* وانظر ٣٤٣/١ ، ٤١٢/٢ ، ٤١٥ ، ٤٣٢ ، ٤٣١،

كأنك انت لم تولد لتبصرهم جميعاً

-يا قلبيَ الحجريّ . . . أبصر كي تراهم يبصرونْ ١/٤٤٩

لقد ورد تكرار الفعل ثلاث مرات ، في كل مرة يوحي بتصاعد الصوت الداخلي الممزق ، ويساعد في ذلك نقاط الحذف التي تتبع كل مرة من مرات التكرار .

ولتوضيح تكرار الأفعال نورد قصيدة «العمل اليومي» التي تقوم بنيتها على تكرار الأفعال :

يهبطُ من مقهىً بغرناطةْ

يهبط من خرائط الكرمْ الفرنسيةْ

يهبط بالمظلةِ الأولى التي أودَعَها نفيَهْ

يهبط في البئر الخريفيةْ

ويقول :

يجلسُ بين العشب والجنديِّ في مزرعةٍ أخرى

يجلس بين صاحب الحانة والآنسةِ الواثبة النظرةْ

يجلس بين الماء والأسماءْ

يجلس ساعاتٍ إلى عينين ، أو زهرةْ

يجلس في الأضواءْ

وكذلك :

يَفتحُ باباً مغربياً في سكون الصبحْ

يفتح صمتَ الجرحْ

يفتح عينيه في العالم ، أو يفتتح العالمْ

يفتح أوراق القمار الصعبِ . . . أو أوراقه الأولى

يفتح باباً معدنياً يعزل العالمْ

وأيضاً :

تأتي فتاةٌ :

تفتح الدولابْ

وتفتح الثاني .

وتغلق الدولابْ

وتغلق الثاني . ١/١٧٩-١٨١

ما من شك في أن الأفعال المتكررة تنتظم بعلاقة سببية وموضوع القصيدة «العمل اليومي» الذي يشير إلى رتابة العمل من خلال كلمة اليومي . فصور فعل الجلوس سبع مرات والهبوط ست مرات وفتح الباب سبع مرات وإغلاق الدولاب مرتين . ويحمل هذا التكرار مزايا إيقاعية ونغمية رتيبة دالة على ما يعانيه الموظف الحكومي من روتين ممل يقوده إلى العمل بآلية جافة (تفتح الدولاب - تغلق الدولاب) دون الاهتمام لما بين هذين السطرين من إنجاز لأعمال روتينية ، وزاد من إيحائه باستمرار هذه الرتابة وعدم توقفها وامتدادها نحو المستقبل توظيف هذه الأفعال بصيغة المضارع عدا أنها تتصدر السطر الشعري .

وصل الاهتمام بتكرار الأفعال عند سعدي يوسف حداً أخرجها من مواضع يحسن فيها إلى مواضع يقبح فيها حتى أضحى الاهتمام بالتكرار لا لهدف سوى التلاعب اللغوي . ونرى أن هذا التكرار من شأنه إنهاك البنية الداخلية للنص لأنه يمثل قطعاً لوحدة فضاء النص ، ومثال ذلك قصيدة «الوردة الحمراء» التي تتكون من ثلاثة مقاطع بنيت على تكرار الفعل (تعال) :

تعالَ
تعالَ أنت ، تعالَ أنت ، تعالَ أنتَ
تعالَت الأعشاب في الوادي ،
تعالَى الطينُ في الفخارْ
تعالَى التينُ
وامتلأت جرار الماء بالماء الذي فاضت جداولُهُ . ق/١١٣

يبدو أن اهتمام الشاعر بما يضفيه تكرار الفعل تعال من إيقاع داخلي ناتج عن بنية التجنيس (تعال-تعالى والطين-التين) عدا ما تضفيه القافية الداخلية من إيقاع تصاعدي كان الهدف الأول من إنشاء هذا التكرار . وقد تجلى التكرار في الأول منها مشحوناً بالتصاعد الصوتي والموسيقي والدلالي إلا أنه يبدأ بالهبوط الإيقاعي في المقطع الثالث والأخير من خلال تفتيت السطر الشعري وتوزيعه على أسطر عدة :

تعالَ
تعالَ أنت
تعالَ أنت
تعالَ . . . يا قمرَ الجنوب ق/١١٤

ومن أشكال التكرار تكرار الصيغ ومن أهمها :النداء ، الاستفهام ، الشرط والضمائر ، فقد شاع استخدام أسلوب الشرط في أعمال سعدي بوصفه ظاهرة أسلوبية متميزة وتحديداً غير الجازم منها كما في (حين ،عندما) وهي من الظروف التي تتضمن معنى الشرط فتعمل عمله ، فأحياناً نجده يصب اهتمامه على تكرار فعل الشرط لجواب شرط واحد موحياً بأهمية جواب الشرط على حساب الفعل ، وأحياناً العكس . فيعمد إلى تثبيت فعل الشرط ويعدد صور الجواب ، وقد لاحظنا ذلك في نصوص سابقة :

حين تلمستُ خطركِ

كان الحصا يتجانس والرملَ ،

يهبطُ والرملَ ،

كان فضاءٌ يسيلْ . ١٦٦/٣ و ٣٣٤/١

ويساهم تكرار أسلوب النداء في منح النص شيئاً من الاستراحات أثناء القراءة إضافة إلى توسيع إمكانية التأمل ، ويكثر النداء عند سعدي في مواطن متعددة منها إعلان الفجيعة والصراخ ، كما لاحظنا في أعماله حتى السبعينيات بهدف التوحد مع المفجوع به . ونكتفي بمثال واحد . من قصيدة«يمن» :

ياأرضَ الأصداف

ياأرضَ الأرضِ المنزوعة من أسنانِ البحر

-ياأرضَ طيورِ البحر

يا أرضَ الحجرِ النابتِ مثلَ الطين

يا أرضَ الطين الثابتِ مثل الحجر

يا أرضَ الصيادين .... ١٧٧/٢ وانظر كذلك ٢٩٨/١ .

تقوم بنيتها على أسلوب النداء إذ يكرر (يا أرض) تسع مرات تنتهي بنقاط حذف . ويأتي هذا التكرار للتأكيد على أهمية أرض اليمن وإعجاب سعدي المفرط بها من خلال امتداد صفاتها أفقياً على مساحة النص كاملاً ، وهذه النداءات المتكررة تعداد لأوجه مختلفة لقيمة واحدة جسدها الشاعر في لفظة (أرض) فهي أرض الأصداف والثوار ، والمدن المنسية ، والماعز ، وطيور البحر ، والبيوت الحجرية ، والصيادين .

ونجد الشاعر أحياناً يلجأ إلى تكرار أداة النداء مع تغييرالمنادى المجازي كما في قوله :

يا كفاً على صخرةْ

ويا حباً على صخرةْ

ويا حقداً على صخرةْ ٣٢٤/١

ويأتي هذا النمط من التكرار لإبراز أهمية المنادى من خلال التساوي اللغوي للأسطر الشعرية الثلاثة التي تعمل على إبراز المنادى لبيان أهميته وتعدد وجوهه ، ويساهم التكرار في تحقيق نغمية ناجمة عن هندسة الموسيقى التي تشتمل عليها العبارة المكررة وبخاصة ما يضفيه تكرار كلمة صخرة من دلالة الاصطدام بواقع قاس .

ومن صور الإيقاع القائم على تكرار الصيغ ، ما يكونُ له بعد نفسي يساعد على معرفة حالة الشاعر ووضعه النفسي ، وموقفه من المجتمع ، ومما يمثل ذلك تكرار الضمائر (أنا ، أنت ، نحن ، هم ، . . .) . فتكرار الضمير أنا يفصح عن أبعاد نفسية تساعد الناقد في تحليل شخصية الأبطال كما في توقيعة المحكوم الأول من قصيدة «المحكومون» ، فالأبطال يواجهون الموت عن طريق الإعدام ، فرداً فرداً فيجد سعدي فرصة للتعبير عن هذه الفردية مستفيداً مما تضفيه صور التكرار من إيقاع حزين مفجع :

إني أحدثكم ، وضوء السجن يشحب كالسنابلْ-
-إني أحدثكم ، وفي عينيّ يرتجف الحريقْ
-إني أحدثكم ، وفي عينيّ ترتجف السلاسلْ .
إني أسمع الصيحات مشرعةً سراعا
أنا ، لن أقول لكم . . .
وداعا . ٢٦٩/١

ويوظف صيغ الاستفهام بصورة تكاد تدخل في كل قصيدة من قصائده وترتبط هذه الصيغ ارتباطاً وثيقاً بالحالة الذهنية للشاعر حيث بدأ يتحول إلى سؤال الوجود وبخاصة بعد سقوط الشيوعية . وأصبح كل شيء يثير فيه التساؤلات حول الموجودات والأشياء والسر الكوني :

يدنو جناحٌ ويسألني : «هل رأيتَ الحجرْ؟
هل تقرّيت هذي الخشونةَ في حجر الجامع الأمويّ؟
وهل غرزتْ مقلتا زينب زهرتين في راحتيك؟
وهل كنتَ مستوحداً حين أغفيتَ :
ظهرك لصق العمود
وعيناك لصق الحدود ؟» ٥٢/٢

جـ- تكرار التراكيب :

ويشتمل على تكرار الجملة أو شبه الجملة أو العبارة أو المقطع ، منها ما يعمل على تكراره دون تغيير في بنيته اللغوية ومنها ما يتدخل به -وهو شائع عند سعدي- ويتصرف بصياغته بحيث لا يأتي بصورة واحدة في كل مرة ، بل يشكل صوراً جديدة في كل توظيف .

ويأخذ تكرار الجملة أشكالاً مختلفة منها ما يأتي متتابعاً كما في قصيدة «صحافة» :

يركلنا الشرطيُّ الدمشقيُّ
يركلنا الشرطي العراقيُّ
تركلنا شرطة العرب الأمريكيةُ
الأنجليزيةُ
الانتربولُ
-ويركلنا أهلُنا ٥٧/٢

يؤدي تكرار الجملة «يركلنا الشرطي» إلى تراكم الصيغ المكررة للدلالة على تحقير صاحبه والزراية به ، وللتأكيد على امتداد الإذلال والسيطرة العالمية يأتي تكرار الجملة ليعكس طبيعة علاقته بالمكرر ، فهو تكرار لا يجري كيفما اتفق بل ينبض بإحساس الشاعر وعواطفه . من ذلك :

بيروت الحرب اليوميةْ
مدينةٌ تصرخُ بالعالم
مدينة تصرخ بالرايات
مدينة تصرخ بالصرخةِ في الرايات ٢٤٠/٢

ويتجلى تكرار الجملة موحياً بدلالات خطابية حماسية كما في قصيدة « إلى عبدالرحمن خليفة» ٤٩٣/١ إذ تتابع الجملة (فلتصمت الدنيا) ثلاث مرات محاولة إحداث توازن نفسي مقابل عبارة (لك أنت وحدك أن تحدثني) ، وينتهي الطلب المعبر عنه بـ«فلتصمت الدنيا» بنقاط حذف متبوعة بجملة طلبية على النقيض من سابقتها «فلتصرخ الدِنيا» ويبدو أن نقاط الحذف بين الجملتين تساهم في تصعيد فعل الصمت إلى ردة فعل عكسية تنتهي بالصراخ وتكرار الجملة (فلتصمت الدنيا) .

وإلى جانب هذا النمط من التكرار استخدم العبارة المكررة بحيث لا تأتي تباعاً في أبيات متوالية على نحو ما رأينا سابقاً بل تتباعد مواقعها ، لكنه تباعد يجري على نسق

ثابت ومنتظم ، وهو ما أطلقت عليه نازك الملائكة تكرار التقسيم ، فيعمل توليد الكلمة أو العبارة المكررة ، بمعناها ومبناها على أبعاد متساوية ، على خلق تكثيف إيقاعي فضلاً عما يؤديه من إيحاءات دلالية :

لي وردةٌ بيديكَ
قد أحببتُها ، حتى بلغتُ منازلَ العشاقِ
لكن الحبيبةَ سوف تبقى في يديك .
لي وردةٌ في الروحِ
كم غنيتُها ، حتىَ غدوتُ مغنيَ الطرقاتِ
لكن الأغاني سوف تبقى في يديك .
لي وردةٌ في الأرضِ
كم حاولتُها ، حتىَ بلغتُ مواقعَ الثوار ٢/٢٩٥ وانظر ٢/٢٣٩

ومن أنماط تكرار العبارات ما يقوم على التوليد نتيجة تتابع العبارة المكررة ، وقد تراوح ورودها بين مرتين إلى تسع عشرة مرة في المقطع الواحد ونذكر جزءاً من مقطع في قصيدة «إذن نزنر هذا الوطن بالديناميت» :

ليس لنا ، بعدُ ، أن نتحدثَ عن هندسيةِ المتاريسِ
–ليس لنا أن نتحدث عن مارسيل خليفة إلا بلغة النوتةِ .
–ليس لنا أن نتذكر جمهوريةَ «وجدة» .
ليس لنا أن نسمي مارغريب تاتشر السيدة كوكلاكس كلان .
–ليس لنا أن ننادي ماركس : يا أولَ الهيبيين ٢/٤٤٩

تشكل العبارات المنفية المكررة قاعدة متينة تحكم ربط النص بعضه ببعض كي يشكل مفارقة مع ما يقرره الشاعر من قرار من خلال العنوان ، فيحمل العنوان الخلاصة التي تقوده إليها جملة العبارات المنفية . ونرى في هذا المقطع أن التكرار يمثل أساساً نغمياً يشير إلى احتمال استخدامه في أثناء طقوس الرثاء (رثاء الواقع المعيش فيه) ، ويشكل هذا التكرار لازمة موسيقية تشتمل على إيقاع رقصة حزينة ، وساعد على ذلك ورود التكرار في صدور الأبيات الشعرية ليشكل جزءاً من الشعور بالحزن واللاشيء .

أما عن تكرار المقاطع فقد ظهر في القصائد ذات البناء المقطعي ، إذ عمد الشاعر إلى تكرار مقطع بكامله . ويعد تكرار مقدمات القصائد في خواتيمها سمة بارزة في الشعر الحر ومن أكثر ألوان التكرار شيوعاً فيه . وذلك تحقيقاً لترابط القصيدة وتماسك بنائها شكلياً وفنياً

فيضفي شيئاً من التعويض عن وحدة الوزن والقافية . ونستطيع أن نرصد نموذجين لهذا النمط من التكرار ، أحدهما تكرار مقطع شعري في بداية القصيدة وخاتمتها بنفس الترتيب دون أدنى تغيير ، كما في قصيدة «الأربعاء ٩ آذار» :

الأربعاءْ ، دمٌ على وجهِ الرخام ، دم وريحْ
وشفاهُ قتلى ملء زرقتها تصيحْ : ٣٧٢/١ وانظر ٣٥١/٢، ١٧٩/١

يتكرر هذا المقطع ثلاث مرات في بداية القصيدة والوسط والنهاية مشكلاً بناءً دائرياً ، ولم يعمد إلى إحداث تغيير في بنيته اللغوية مشيراً بذلك إلى تعلقه بهذا المقطع ورغبته في ترديده بين الحين والآخر ، ليكون شاهداً على جريمة نكراء في حق رفقائه الشيوعيين ناسجاً بذلك سيمفونية ذات لحن متناغم حزين يأتي لحن الختام فيه عوداً على بدء .

ويتجلى اللون الثاني من ألوان تكرار المقطع في بداية القصيدة وخاتمتها وهو ما يطلق عليه التكرار المختلط ، فالشاعر لا يعيد أبيات المقدمة بنصها وترتيبها وإنما يتلاعب في تركيبه فيقدم ويؤخر ويتجاوز عن بعضها أو يحدث تغييراً في بعضها الآخروهكذا . . . .

وتمثل قصيدة «نوم مضطرب» خير نموذج لذلك ، إذ يفتتح القصيدة بقوله «عشرة قضبان على النافذة» ويأتي المقطع الأخير وكأن الشاعر في حالة من النوم يرى شيئاً ويتخيل أشياء وفي الخيال تختلط الصور :

عشرةُ قضبانٍ على النافذةْ
عشرة أغصانٌ على النافذةْ ٣٩٦/١

يلخص المقطع الأخير التحول الذهني من الحزن المتمثل في القضبان إلى الأمل الذي تجسده كلمة أغصان كاشفاً القدرة المتميزة على التخيل وتحويل الشيء إلى نقيضه مستفيداً من أسلوب التجنيس (قضبان-أغصان) وبخاصة إذا كان هذا الشيء يتعلق بالأمل والحرية .

ومن أنماط التكرار الأكثر شيوعاً تكرار التقسيم كما أشرنا سابقاً ، فيكرر الشاعر لازمة في كل مقطع مع إحداث تغيير بسيط يكون بتكرار وحدة نغمية بألفاظ متقاربة في الجرس استجابة لتيار الشعور الذي يسري في التجربة الشعرية ، ويجعل كل لازمة مفتاحاً لمقطع شعري يحمل في ثناياه زاوية من زوايا رؤية الشاعر الفنية ، ويغلب على هذا النمط أن يكون بناء متنامياً يصعد الحدث حتى الذروة كما في قصيدة «تنويع» :

بداية المقطع الأول :

-فصلتُ سماءً مغرقةً بالأزرقْ

بداية المقطع الثاني :

-فصلتُ سماءً مغرقةً بالأخضرْ
بداية المقطع الثالث :
- فصلتُ سماءً مغرقةً بالأحمرْ ١٩٣/٢
ويسهم تكرار المقطع الأخير في تفجير إحساس الشاعر المؤدلج وبيان أهمية هذا التيار للإنسانية جمعاء من خلال حوار الرجل الثالث الذي يكشف عن وعي ودراية ، أكثر من الرجال السابقين في المقطعين الأولين (البحارة والفلاحين) .
وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر سعى إلى ما يسمى بالتكرار المركب أو المشترك فجمع في القصيدة الواحدة عدداً من أنماط التكرار زيادة منه في إيجاد إيقاعات مؤثرة بهدف زيادة لفت انتباه القارىء وإثارة دهشته . ونموذج ذلك قصيدة «نهايات الشمال الأفريقي» فيفتتح القصيدة بتكرار يقوم على المماثلة إذ يكرر بداية المقاطع مع تغيير كلمة في السطر مما يؤدي إلى تغيير الصورة ويساعد على تناميها :
«طوال البعد تبتسمين »
«طوال البعد ترتجفين»
وبذلك يدخل فعل الابتسام وفعل الارتجاف في علاقة دلالية متوازنة بوصفهما متغيرين في النمط البنيوي المتكرر .
وأورد تكرار الأفعال ممثلاً بالفعل حملت :
حملتُ على رمال شمال إفريقية السعفا
حملتُ الطلع من منفى إلى منفى
وكرر كذلك الضمير أنت مخاطباً البصرة من البعيد وقد أورد هذا النمط غير مرة في مواضع مختلفة من القصيدة :
وأنت هنا الرضية
وأنت هنا الصغيرة
يا أميرتي الجنوبية
وكرر أسلوب النداء مستخدماً أداة النداء للبعيد أيا التي تلعب دوراً دلالياً على المستوى الصوتي ممثلاً بالصرخة المدوية في البعد بحثاً عن الوطن :
أيا وطني المحاصر أيها الوجه الثلاثي
أيا وطني المحاصر بالذين يحاصرون عيونهم ، يا أيها الزمن الثلاثي
وتكررت لفظة غريب مرتين متتابعتين :

غريب أنت

وجهك مصلت .

غريب أنت في الأرض التي تمتد بين جداول البصرة

وتكرر حرف الجر (في) زيادة في تحديد المكان وإحكام الربط النغمي للإيقاع الداخلي :

في أسواق بلعباس

في وسط المدينة

في المقاهي حيث لا تتركز القهوة

وفي البارات إذ تتأخر الساعة

كما تكررت صيغ الاستفهام (لماذا) مرتين وظرف المكان(وراء) أربع مرات ولفظة (سلاماً) ست مرات . من ذلك نلاحظ أن أنماط التكرار التي توافرت عليها هذه القصيدة تدور في فلك البؤرة المركزية للقصيدة ألا وهي الغربة المكانية والشعور بالبعد المضني ، ومحاولة رصد حالة من عدم الثبات .

من خلال ما يوحي به التكرار ، فأكثر ما يشغل المغترب الحيرة المعبر عنها بالاستفهام والمكان المعبر عنه بمحدداته الظرفية وحرف الجر (في) الذي يفيد الغاية المكانيّة والذكرى المعبر عنها بالفعل حملتُ . لذا كان من الطبيعي أن يساهم التكرار بإيحاء الرؤية الشعرية للآخرين مما يساعد في طبع هذه الصورة في الأذهان ولفت الأنظار حتى يصل إلى دلالة العنوان المكان المنتظر(نهايات الشمال الأفريقي) ١٩٧/١ .

ويشكل سعدي نوعاً آخر من أنواع التكرار يسمى بالتكرار المبتور الناتج عن حالة من الحمى عالية تشتت التفكير المنتظم ، فيردد الذهن عبارة تبعث من أعماق اللاشعور وتستحيل إلى مجموعة أصوات تتردد ،لذا تصبح عرضة للبتر في أي جزء منها كما في قصيدة «الأغنية» :

يا أمي ، الفارسُ في القيدِ

وليالي البعد بلا شمعةْ

وقطارُ الليلِ ، قطار الليل ،قطار الليل ، قطار اللـ . .يـ ٤٠٨/١

ثانياً : الحذف :

قضية الحذف من القضايا الهامة التي عالجتها الدراسات الأسلوبية بوصفها انحرافاً عن المستوى التعبيري العادي وخروجاً عن النمط وخرقاً للسنن اللغوية .[1]

والحذف أسلوب نحوي وبلاغي قديم لجأ إليه الشاعر المعاصر استغلالاً لإمكانياته الإيحائية[2] . ويصف عبدالقاهر الجرجاني القيمة الأسلوبية للحذف بقوله : «ترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة» .[3]

وتكمن أهمية الحذف في أنه «ينشط الإيحاء ويقويه من ناحية وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى ، فضلاً عن فلسفته الكامنة في خلافية الحضور والغياب أو النطق والصمت ، فالمباينة بين كلا الطرفين تعمل على استدعاء الغائب للحاضر كما يستدعي الحاضر الغائب» [4] بمعنى أن عملية التخيل التي يقوم بها المتلقي تؤدي إلى حدوث تفاعل من نوع ما بين المرسل والمتلقي قائم على الإرسال الناقص ، يأتي المتلقي لاستكماله وتأويل الجوانب المضمرة فيه . بهذا يحقق الحذف والإضمار هدفاً مزدوجاً لا يمكن تجاوزه .

وخلاصة القول إن «قيمة الشكل البلاغي ليست معطاة في الكلمات التي يتكون منها ، إذ إنها تتوقف على الهامش القائم بين هذه الكلمات وبين ما يتلقاه القارىء في ذهنه متجاوزاً لها في الآن ذاته ، إنها عملية تسام أو تجاوز دائم للشيء المكتوب» .[5] وتنبع أهمية الحذف في أعمال سعدي -كونها تشكل ظاهرة أسلوبية - من أنها تثير الانتباه وتلفت النظر وتبعث على التفكير فيما حُذف فتحدث عملية إشراك للمتلقي في الرسالة الموجهة إليه .

وسوف نتناول ظاهرة الحذف من جانبين : الأول ما يتعلق بالحذف على المستوى النحوي والبلاغي ودلالته النفسية ، والثاني ما يتعلق بالحذف على المستوى الهندسي الذي يمكن أن نطلق عليه الصمت ويعبر عنه شعرياً بالنقاط .

أ- الحذف النحوي والبلاغي :

نظراً لاتساع رقعة انتشار هذه الظاهرة في أعمال سعدي سوف نرصد الحذف من خلال

(١) فتح الله سليمان ، الأسلوبية ، ص١٣٩

(٢) مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية ، ص١٣٩

(٣) الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص١١٢

(٤) علي عشري زايد ، مرجع سابق ، ص٥٦-٥٧ ، وانظر فتح الله سليمان ، مرجع سابق ، ص١٣٩

(٥) صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص٥٧

حذف المبتدأ والفاعل باعتبارهما نماذج لحذف المسند إليه ، وحذف الفعل نموذجاً دالاً على حذف المسند وحذف المفعول به نموذجاً على حذف الفضلات .

يكثر حذف المسند إليه في أعمال سعدي ، ويبدو أنه على وعي بتأثير الحذف وقيمته في التركيب الشعري وبخاصة حذف المبتدأ ، في محاولة لإبراز أهمية الخبر وتسليط الضوء عليه بغرض التعظيم والتوقير وإضفاء المهابة وذلك لأن «وقوع المسند ذي المسند إليه المحذوف في أول الصدر يجعل المعنى مبنياً على هذا المسند ، فتتمحور كل المعاني والصور حوله ، بينما تأخره ووقوعه في عجز البيت يؤدي إلى إفقاده بعض أهميته» .[١]

وتنبثق أهمية هذه الظاهرة من اهتمام سعدي بالاسم الجامد ورغبته في التجريد والملموسية ، ولا نغالي إذا قلنا إن معظم قصائده منذ منتصف الثمانينات تفتتح بالاسم الجامد القائم على حذف المسند إليه . وبخاصة إذا عرفنا أن سعدي بدأ سعيه قبل عشرين عاماً لخلق ما يسمى باللغة الموضوعية والقصيدة المتقشفة ، عن طريق التخلص من الرمز والمجاز والتخفيف من أعباء ذاكرتها وبعض جمالياتها اللفظية كالتجنيس والطباق وغيرهما .

لقد ركز جهده في استعمال الاسم الجامد(النواة) باعتباره مادة خاماً محاولاً تجاوز أي توظيف للفضلات كالنعت والحال وأدوات التشبيه . كل ذلك ناتج عن الرغبة في خلق لغة ملموسة دون إحالات على الواقعة التاريخية وغيرها ، وعن ذلك يقول :«٠٠فقد اتبعت طريق تلمس الشعر عبر المادة الخام : الحجر والحيوان والطبيعة . في القصيدة الجاهلية تجد أمامك كثافة من أسماء الأماكن والأسماء الجامدة والأعلام . نادراً ما تجد المصدر وحتى التشبيه تجده محدوداً بين شيئين ، والمفهومية ، يمكن القول إنها غائبة والملموسية هي التي تتقدم الواجهة»[٢] ونذلل على ذلك بعدد من الجمل غير التامة التي جاءت بوصفها مفتتحاً للقصائد :

غيوم بيض على الجبال	١٥١/٢
مطر ينزل في شبه رذاذ	٤٥٩/٣
سمكة برونز/ودفتر يوميات فارغ منذ السنة الفائتة	ح/٦٥
ثلج على الصبار ينزل	
أعمى /يطوف بين قرى الله الإحدى العشرين	٣٢٧/٣

(١) فتح الله سليمان ، مرجع سابق ، ص١٦٤

(٢) موسى برهومة ، حوار مع الشاعر العراقي سعدي يوسف ، م .أفكار ،ع١٣٧ ، ت١٩٩٩/١ ، ص ٨٨

شيخ في العشرين
مدن في دمشق ٥١/٢
حجرة في الطابق المفرد . . . ١١/٢
شجر صاف وسماءٌخضراء/ورائحة من مومباسايبتل الماء ١٣٣/٣
ورد أزرق /وسماء حمراء ١٣٦/٣
تابوت أخضر /وسماء بيضاء ١٣٩/٣

كنا ذكرنا سابقاً في فصل الصورة بأن سعدي يوسف مشغوف جداً بتقديم المشهد . وترديد الأسماء الجامدة (غيوم ، مطر ، سمكة ، ثلج ، تابوت ، شجر . . . .) دليل قاطع على أن هدف الحذف في هذه المواضع هو بث الهيبة والعظمة وجعل القصيدة بكاملها مبنية على هذه اللفظة التي تتصدرها لتشكل المنطلق نحو بؤرة القصيدة .

ويأتي حذف الفاعل كذلك لغاية بلاغية قد تكون للخوف منه أو عليه أو لشرفه أو وضاعته أوللجهل به ، ولربما يقول قائل بأنه لا يمكن استجلاء ملامح الحذف في الفاعل بوصفه ظاهرة أسلوبية وذلك انطلاقاً من شيوع هذا الحذف في القول اللغوي العام . إلا أننا وجدنا أن حذفه من النص الشعري (القصيدة كامله) بات يشكل في أعمال سعدي انحرافاً عن المألوف فيضعنا أمام أحجية بلاغية ولغوية للبحث عن المقصود «هكذا جاء . . . بلا طبل ،ولا فرقة موسيقى»٦٥/٢ . فالقارىء لهذا المفتتح يتساءل عن الفاعل ولا يجده في سطور القصيدة كما لا يجد ما يشير إليه . إلا بالعودة إلى العنوان«لقلق نيسان» إذ اعتاد سعدي على أن يجعل للعنوان دوراً مهماً على مستوى بنية القصيدة الكلية . انظر ٣٦٥/٢ ، ٢١/١

وتكمن أهمية حذف المسند والمسند إليه والاكتفاء عنهما بالمفعول المطلق في تكراره اللافت للنظر وبخاصة في أعماله الأخيرة من ذلك :

هدوءاً يا سعلاة
هدوءاً يا امرأة
هدوءاً ق/٨٦
وقوله : «هدوءاً /وكن مثل من قاتلوا في الممر» ٦١/٢
وقوله : « هدوءاً
ولنتذكر أغنية الأعمى » ٣٨٦/٣

نجد أن تكرار هذه اللفظة في أعماله قد أكسبها في التقابل مع الصيغ اللغوية الأخرى

قيمة تمييزية ، تكشف عن عمق التجربة الشعورية التي تدفع الشاعر لأن يوظف النمط الحكائي الشفوي الشائع في العربية داخل القصيدة العربية توظيفاً فنياً لتصبح جزءاً من بنية اللغة الشعرية .

يرى بعض الدارسين أن حذف الفضلة لا يشكل ظاهرة أسلوبية نظراً لشيوعها بين العامة بمعنى أنها لا تشكل انحرافاً في لغة الوقت المعاصر . إلا أننا نرى أن حذف المفعول به عند سعدي يمثل انحرافاً ،وتكمن أهمية حذف المفعول به عند سعدي ليس كما يراه بعض الدارسين من أنه يجعل الذهن ينصرف إلى تصور مفاعيل عدة تدفع القارىء لاختيار المناسب منها . بل لأنه يشكل انحرافاً على مستوى بنية القصيدة كما في قوله :

تشربُ القبرةْ
يشربُ النجمُ
والبحرُ يشربُ . . . ٢٧٣/٢

نلاحظ أن المفعول به (الماء) أو الشراب بشكل عام هو البديهة المسلم بها في هذا السياق ، فتكمن أهمية هذا الحذف في أنه لا يريد من المتلقي أن ينشغل بالماء فعل الشرب الطبيعي على حساب المفاجأة الفنية التي يوردها في القفلة مثبتاً المفعول به (الدخان) «وأطفال صبرا/ يشربون دخان القنابل » .

ب- الصمت المنقوط :

سبق وأن تناولنا في مبحث القيم البصرية ظاهرة التفتيت والتقطيع اللغوي التي تعد مظهراً من مظاهر الحذف العامة ، لما لها من إيحاء بصري ومؤثر صوتي يبرزه الشكل الهندسي للقصيدة . ونحن الآن بصدد تناول ظاهرة النقاط التي تفصل بين عناصر التركيب اللغوي باعتبارها مظهراً من المظاهر الدالة على الحذف ، فهي إضافة لما تحمله من مدلول هندسي شكلي للقصيدة تساهم مساهمة فاعلة في بناء النص على المستوى اللغوي .وقد ارتأينا أن نطلق عليها ظاهرة الصمت المنقوط نظراً لأنها تشكل لحظة تقع بين اثنين (توقف الشاعر عن القول -بدء المتلقي بتقدير المحذوف واستكماله) . من ذلك يكون الصمت هو التوقف عن الحديث وإكمال مسيرته لينتقل إلى موضوع آخر متخذاً من نقاط الحذف فاصلاً شكلياً يتركها للقارىء لتأويلها .

لقد أفرط سعدي في توظيف هذه الظاهرة في أعماله وبخاصة في مجموعته الأخيرة«حانة القرد المفكر» حيث تبلغ القصائد التي تشتمل في بنيتها على حذف الصمت

، ثلثي المجموعة . فكثيراً ما نجده يحاور المتلقي من خلال النقاط فيكتب عدداً معيناً من سطور الشعر ، ويترك له عدداً آخر منقوطاً محسوباً بدقة يوحي له بضرورة التحرك من خلاله ، فمنها ما يمتد ليشغل سطراً أو سطرين أو ثلاثة ، يفصح عن المسكوت عنه ، ويستحيل بنى صامتة تخفي وراءها جملة من البنى الناطقة تكشف عن الرغبات الممنوعة بفعل ضغوط الواقع أو بفعل التشويق أو بفعل التجاهل وغيرها . . . .

ويتمثل الصمت المنقوط في ثلاثة أشكال :

أ - ما يتخلل السطر الشعري الواحد .

ب- ما يتخلل الكلمة الواحدة .

ج -ما يتخلل المقاطع الشعرية

أ - ما يتخلل السطر الشعري الواحد :

يأتي الصمت المنقوط بين ثنايا السطر الشعري الواحد للتعبير عن نقص كلامي متعمد تاركاً المجال للمتلقي لإتمام هذا النقص والكشف عن حاجة السياق إلى الكلمة المناسبة :

«أنت تسأل زيتونة :

وأنا . . . . نخلةً : » ٥٩/١

تضفي بلاغة الغياب من خلال هذا النوع من المحو والنزوع إلى استبعاد جزء أساسي من الجملة العربية (أسأل) إلى تشكيل إيقاع مليء بشعور العظمة والرفعة المتطاولة ، الناتجة عن البنية اللغوية الجديدة التي تقود إلى التوحد مع النخلة على المستوى الصوتي (أنا نخلة) .

ونجد في النقاط وسيلة تجريبية تخفف من سطوة الكلمة وتترك مجالاً واضحاً لظهور الانفعالات ، داخل البنية النصية سواء أكانت ترهيباً أم ترغيباً تهويلاً أم تعظيماً استخفافاً أم استلطافاً ، ففي قوله :«مزقتَ قلبي . . .» ٤٤٩/١ وقوله : «سلمان عبدالله ، يا قمر الدواسر . . . . يتبعونك » ٤٦٢/١ . فيتجلى الحذف ضرورة فنية يرى الشاعر أن القارىء قادر على معرفتها (حزناً ،إنهم) إلا أن حذفها يضفي إيقاعاً خاصاً أبلغ من التصريح بها ، وينم عن صوت مخنوق معذب يختصر الكلمات درءاً للتأذي من جهة وخوفاً من الخضوع لموجة بكاء توقفه عن الاستمرار في القول الشعري .

وتتجلى ظاهرة الصمت المنقوط موزعة بين التراكيب اللغوية ، ومتتابعة في عدد من الأسطر الشعرية كما في قوله :

النهرَ يا سليمانُ . . . لاتعبرْ . . . هنالكَ يدركونكْ
اربضْ مع الحَلْفاءِ . . . لا تعبرْ . . . هنالك يقتلونكْ
لا تمضِ . . . إنَ النهرَ أشباحٌ لئيمةْ
وبنادقٌ متربصاتٌ . . . .
. . . .
. . . . ٥٤٣/١

تتشكل البنية الهندسية لهذا النص مشحونة بإيحاءات التوتر وإيقاع الأداء الدرامي من خلال توزيع النقاط بين عبارات السطور الشعرية ، ويتضح للقارىء الحاجة الماسة إلى الصمت قبل أسلوب النهي وبعده (لا تعبر) ليشكل بذلك إيقاعاً صوتياً مشحوناً بلهجة التحذير الصارمة .

وهذا ما يقودنا إلى التنويه بنمط أسلوبي آخر يتبعه الشاعر بوصفه ظاهرة متكررة من خلال توظيف الأسلوب الحكائي الشفاهي ، إذ يعمل على توظيف الروابط اللغوية الشفوية داخل النص الشعري نوعاً من خلق الحوار الشفوي مع القارىء ، فيشعر الأخير بأنه منساق داخل بنية النص كما يريد الشاعر /النص لا كما يريد الواقع الخارجي لكلا الطرفين ، ويبقيه مشدوداً ليتابع القصيدة دون انقطاع ، ومن الأمثلة على ذلك :

لا بأسَ/لكنْ . . ./أتعرف أن الأسى رعشةٌ ، حسبُ ح/١٨ ، وانظر ق/١٣ ، ٨٥/١
إنا ههنا ، حسْبُ . . ./تلك قرانا ح/١٠٩
قد يذكر«س» أنكِ فرجينيا وولف/حسناً/لكنك أدرى منهُ ح/٧٨
إذاً . . . ./كيف نلمس هذا التمساح ؟ ق/١٦
وكذلك عبارات التحذير مثل انتبه ! ، اتئد ! وغيرها . . .

تتكرر الظواهر السابقة في غير قصيدة ويبدو سبب تكرارها الانبهار بهذا النمط من الألفاظ مما يدفعه إلى تردادها في أكثر من موقع ، وجاءت دلالتها النفسية بدافع الإعجاب والتبني . ومن أبرز أشكال الصمت المنقوط ما يأتي نهاية السطر الشعري تاركاً الفرصة للقارىء لاستنتاج الكلمة المحذوفة التي تتفق والسياق فيعمق بذلك فرصة التأمل لدى القارىء ويزيد من درجة التفاعل النصي ويقوي أبعاد البنية الاختزالية للقصيدة :

تمرق الشاحناتْ / بعد منتصف الليلِ ٤٣٣/٢
وقوله :يعرف أن ابن زريقٍ ١١٧/٢ وانظر٣/٢٤٦

ربما جاز لنا تقدير المحذوف في المثالين السابقين على الترتيب بـ (مسرعة ، مات)

ونلاحظ أن الصمت المنقوط في المثال الأخير محاولة لإخفاء حقيقة مرة متجسدة بكلمة(مات) والتي لايريد أن يذكرها الشاعر لأسباب نفسية توحي بالتشاؤم والحزن ويترك للقارئ أن يقدرها من خلال حقول المفردات المنتشرة في ثنايا القصيدة (قضاء الله ، الحمى ، الجوع ، ضاقت عروق الآه) .

ب- ما يتخلل الكلمة الواحدة :

لم يظهر استخدام هذا النمط من أنماط الصمت المنقوط ، إلا في مواضع محددة منها محاولة إخفاء كلمة نابية لا يريد أن يذكرها كما في قوله :

«الصلٌ واللوطيٌ ، والـ . . . . ، واللص والقرد المقامرْ » ٤٣٨/١ وانظر ٣٨١/١

ج- ما يتخلل المقاطع الشعرية :

يشكل الصمت المنقوط فاصلاً بين مقطع وآخر ، ويلعب دوراً هندسياً في مشاكلة الدلالة من الناحية البصرية ، فمنها ما يشكل في نهاية المقطع مدى مكانياً متطاولاً كما في قصيدة «إلى وائل زعيتر»جاعلاً نقاط الصمت امتدادا للمسافات في رحلة مستغرقة بين بغداد والقدس :

آويتَني
وترفقتَ بي
وانتظرت وصولي إلى القدس في راحتيك .
. . . .
. . . .
تُرى ، حينما تفتح اللاذقية احجارَها ٦٠/١

ومنها ما يشكل مدى زمانياً ممتداً عبر السنوات كما في قصيدة «مكابرة» فالمرتقى شاهق ، وضيق ، إلا أنه سوف يصعده خطوة خطوة :

وسنين فأخرى . .
. . . .
. . . .
. . . .
وإلا فمن يدرك المرتقى ؟ ٤٣١/٣

ومنها ما لا يزيد دوره عن دور الفواصل المقطعية التي تصنع حدود البنى الجزئية للنص في توزيعاته السطرية كما في توقيعة القرية من قصيدة«أوهام الأخضر بن يوسف»حيث تعادل النقاط السكوت الذي تتطلبه الخاصية الشفاهية في الإنشاد ، إلا أنها تشحن بتموجات متعددة استعداداً لكلام مستأنف لا بد أن تمثل في تخيل المتلقي ما يزيد على النقاط فتشير إلى فائض المعنى وتمهد لاستئناف الكلام .

ومن دلالات الصمت المنقوط أن يأتي مساهمة في اختزال البنية النصية على صعيد الحدث كما في قصيدة «كيف» :

وفي الحُلم
تدخل حتَى الشجيرةُ
مثقلة بالسكاكينِ ....
....
....
....
هل قلتُ : إنا انتهينا ؟ ٤٢٦/٣

يصور المشهد دخول الشجر في الحلم ، وبمجرد دخولها عالم الهذيان تتحول الأغصان إلى سكاكين . وتأكيداً لفلسفة الغياب ليس ثمة ما يدعو لسرد تفصيلات المذبحة مدللاً على عجز اللغة عن التعبير عن هذه الصورة المرعبة ، فيترك السطور الثلاثة لتعبر في لا وعي المتلقي عن لظى المعاناة وتفاصيلها المتمثلة بغياب القول واستحضار التأويل (الجراح ،نزول الدم ، الموت) الذي يتركه الشاعر من مهمات المتلقي .

ويشكل الصمت المنقوط كذلك تعبيراً عن اختزال تفاصيل الأشياء تاركاً تحديدها للقارىء :

ملءَ عينيكَ
ثم شجيراتُ ورد
وأغصان ليمونةٍ
....
....
....
وبيوتُ حجر ح/١٠٧

من كل ما سبق لاحظنا الدور الذي يلعبه الحذف بمستوييه في بنية القصيدة الشعرية ، مدللين على أهميته عند شاعر تجريبي مثل سعدي يوسف يرنو دائماً إلى التغيير وكسر الحواجز بين الفنون والأشياء .

ثالثاً : القيمة الأسلوبية في المزاوجات المجازية :

يلاحظ الدارس لشعر سعدي إلحاحه على خلق المزاوجات اللفظية المبتكرة بين الاسم والصفة من جهة والاسم والاسم من جهة أخرى . وكنا أشرنا سابقاً إلى تلاعب الشاعر بالعلاقات المألوفة بين عناصر الصور من خلال الجمع بين الأشياء المتباعدة عن طريق تراسل الحواس إلا أنه يتجاوز ذلك إلى مزج المتباعدات والمتناقضات في كيان لغوي واحد في محاولة للتعبير عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة التي تنتابه لحظة خلق القصيدة .

وتبدو القيمة الأسلوبية للصفات من خلال انطلاق الدلالات الإيحائية المثيرة في اتجاهات متشعبة متعددة .

أ- مزج المتناقضات :

سبق وأن تناولنا ظاهرة التقابل والتضاد في الفصل الثاني بوصفها سمة البناء الدرامي . وقد اعتمد الشاعر عنصر المباغتة والمفاجأة في خلق الدهشة مبتعداً عن صيغ القوالب الجاهزة ، فكان مزج المتناقضات والتضاد من الظواهر الأسلوبية التي تنبني عليها القصيدة«فعن طريق المقابلة والمجاورة بين المتناقضات يخلق موقفاً إيحائياً متماسكاً أشبه بالتفاعل الإيجابي بين قطبي الجاذبية المغناطيسية » .(١)

يعمل سعدي على إدخال الأسماء في مزاوجة مجازية تعتمد علاقة التضاد بين طرفيها ، وهذا التضاد بدوره يفصح عن قدرة إيحائية في تصوير الحالات النفسية وما يشوبها من نفور وتعقيد وضيق تقود الشاعر للتعبير عنها بغرابة ووحشة . ومن أمثلة الجمع بين المتناقضات :

كزهرة وحشية . . . يوماً سينفجرُ ٢٨٢/١

إذ تبلغ الصفة داخل المزاوجة اللفظية (الموحية بالرقة مقابل الوحشية) درجة عالية من الغرابة يرسمها من أجل المبالغة بشعور الوحشة والنفور من واقعه .

---

(١) عمران الكبيسي ، مرجع سابق ، ص٢٠٠

ويعمد الشاعر إلى المؤاخاة بين المتناقضات فيجعلها توائم مرتبطة ارتباطاً تبادلياً لا مناص منه «وشفاههم ثلجية كالشمع /وشفاههم شمعية كالثلج» ٣٧١/١ ، ويبرز عنصر التناقض بين صفة الشفاه الثلجية الموحية بالبرودة وبين المشبه به (كالشمع) الموحي بالدفء وتتجلى المواءمة والموازجة في الدلالة المشتركة بينهما ممثلة بدلالة الذوبان . ويبقى التأويل مفتوحاً على احتمالات أخرى ، فقد يصح القول بأن المشترك الدلالي بين الثلج والشمع هو الشحوب والبياض . كما تتجلى أسلوبيته من خلال انزياحه بالتضاد عن منطق الأشياء بما يوحي بالتنافر ويحوله إلى التوافق :

قد يستقي النارَ ، من قطع الثلج من الكأسِ
أو يرتقي السحبَ البيضَ من تبغٍ أسودِ
قد ينامُ ولكنْ مع الفجرِ ٨٧/٢

فيساهم هذا المزج بين المتناقضات في خلق الشعور بالعجز والاستحالة . كما يتجسد الشعور بالرعب من الموت نتيجة المطاردة في قلب الحياة إن جاز لنا ذلك مع أكثر الأشياء حيوية (الرقص) كما في قوله :«القتل يلبس خف راقصة تراودني» ١٢٢/١ . وتبدو الرغبة في الانفلات من القيود محصورة في أفق الأمنيات ولا يستطيع الشاعر تجاوزها ، مما يدفعه للتعبير عنها بأسلوبية التضاد بين حركة العالي والمنخفض كما في قوله :

اتْرِكْني أطِرْ زاحفاً ٤٣١/٢

تنطوي ثنائية الطيران والزحف على حركة تناقضية ، فرغبة الشاعر بالتحرر تدفعه إلى حركة الصعود (أطر) إلا أن الخوف المسيطر يرده في حركة هابطة عن الوعي بالتحرر إلى الواقع (الخنوع) المعبر عنه بـ(زاحفاً) .

وقد قابل الشاعر بين المتناقضات من خلال تكرارلفظتين متضادتين في أكثر من سياق كما في تكرار لفظة النوم ومقابلها الفجر ولا يفوتنا القول إنهما صورتان متنافرتان متناقضتان جمعهما ليوازن بينهما وبين الواقع الذي يعيشه الإنسان المهزوم :

وكأن الليل فيه يضمه الفجرُ ٣٨١/١
قد ينامُ . . . ولكن مع الفجرِ ٨٧/٢
حتى يرتفعَ الفجر . . ./ . . ./ . . ./ . . ./نام المهديُّ عميقاً ٣٣٠/٣

تغلف التراكيب السابقة بجو ضبابي غائم يحول غير العادي إلى عادي مألوف ويرصد ذلك من خلال وقوع الناس تحت حالة من التعمية في إشكالية التمييز بين الليل والنهار وقلب وظيفة كل منها ، فيكرر هذا التركيب لبيان الحالات التي توحي بقلب الموازين

والاضطراب .

ويمكننا القول بأن شيوع مثل هذا المزج ما هو إلا تعبير عن واقع فانتازي مرعب يحول الأشياء ويتلاعب بمنطقيتها من أجل إيصال الإيحاء اللازم «في طرف النافذة غصنُ ليمون ذو ثمرتين» ح/٦٥ ،والذي يتمثل في هذا النص بفقدان الأشياء نكهتها وتحولها إلى طعم(المز)وقوله«ثمت النخلةُ المستدقةُ ، تثمرُ بدراً يسيلُ» ٣/٢٢٦ .

ب- مزج المتباعدات :

استخدم الشاعر الألفاظ استخداماً يخلو من علاقة المشابهة ، وتمثل اهتمامه بالمجاز - حتى منتصف التسعينات - لأنه وسيلته التي يستطيع من خلالها أن يتصرف بها (الألفاظ) بحرية في خلق أخيلة ورؤى وصور غرائبية يتيحها المجاز ، وتثير التأمل والتساؤل عن وظيفتها ضمن الحدث العام للقصيدة ، وهي علاقة لغوية غير مألوفة -كما أشرنا غير مرة - تسعى إلى تصوير إحساس خاص يتطلب جهداً من القارىء ومشاركة نفسية .[1] .

فالأحذية في قوله : «لماذا تلبس السنوات أحذية رصاصية» فيها إمعان في احتمال القهر والأسى والذل الذي جعل من الإنسان في غربته شيئاً يُداس من قبل الزمن الذي يعبر عنه غير مرة بعبارة «الزمن المثقل» .

شاعت النماذج التي تعتمد اللامألوف من خلال إنشاء علاقات بين عناصر على درجة من التباعد في الواقع ، فاستخدم الصفة(المر) في عدد من المزاوجات اللفظية استخداماً فيه انزياح كما في قوله«العطش المرُّ» ١/٣٠٧ .

وكما يرى جون كوهين بأنه من الضروري النظر إلى النعوت من إحدى زاويتين الملاءمة أوالمنافرة للمسند إليه[2] لتشكل انزياحاً صارماً ، فلو قال سعدي العطش الشديد لما خرجت الجملة إلى الابتكار ولا حملت صفة الشعرية .

وتتوارد عشرات المزاوجات الوصفية المجازية بحيث تتمتع الصفة فيها بقدرات إيحائية عالية متعددة تخرجها إلى عالم المنافرة والانزياح ، ونذكرمنها : (الدرب الحديدي) في قوله :

«إني قطعتُ مع النجومْ
درباً حديدياً ترقرقَ في حياتي » ١/٥٢١

---

(١) محسن اطيمش ، (مرجع سابق ، ص٢٤٦

(١) جون كوهين ، مرجع سابق ، ص١٢٠ ، ١٢٨

ونحن في حالة التوصيف كما في («المطر الناعم» ،«الرذاذ الوغد» ح/٧١ ، «البرد الحاد» ح/٦٧ ، «الرطوبة الثقيلة» ٣٧٨/١ ، «المطر الحجري» ٥٤٠/١ ، «المطر الصموت») نكون أمام ما يسميه علماء النفس تجاوب الحواس أي تداعي إحساسات منتمية إلى سجلات حسية مختلفة ، فنجد مثلاً إحساساً مرئياً نستمده من لحظة هطول المطر يتجاوب مع الإحساس اللمسي (نعومة أو صلابة) فيتكون ما يمكن أن نسميه الانزياح الحرج الذي ينطلق من الرؤية إلى اللمس أو العكس .

ولا تقف حدود القيم الأسلوبية للصفات في قدرتها على الجمع بين المجرد والمحسوس تارة أو بين المحسوسين أخرى فحسب وإنما تتجلى في استغلال الشاعر قدرتها الإيحائية وإطلاق هذه القدرات دون التوقف عند معانيها الدلالية .(١)

ف(«الماء أسود» ، «والصخرة السوداء»و«الأشجار وراء زجاج المطبخ سوداء» ح/٥٢ و«على شطآنك السوداء تهتز النجوم . . .» . ٣٢٠/١ تشترك جميعها في تداعي الإحساسات المنتمية إلى حاسة البصر فتتجاوز المدلول الموضوعي للألوان إلى الإسقاطات النفسية التي يصرح بها الانطباع الذاتي ، بحيث يشكل مسافة لا بأس بها من الانزياح ، فمتى يرَ المرء الصخرة والشطآن والأشجار سوداء يكن التشاؤم والنكوص والخيبة قد وصلت جميعها حد الذروة عند الشاعر .

وقد يعبر عن فقدان الأشياء جدواها وغايتها بكلمة (بارد) كما في قوله : «النجم البارد» ١٥٠/١ و«الضوء المنهمر البارد» ١١٠/١ وغيرها .

وتفصح بعض المزاوجات عن قدرة إيحائة تصور الحالة النفسية المعبرة عن الحزن والأسى من مثل «الغصن الحزين» ٣٧٨/١ إلا أنه يبدو الانزياح الحاصل في هذا التركيب بات من الأنماط المألوفة جراء كثرة التوظيف عند الشعراء ،لذا نجد أسلوبية سعدي تتجاوز هذا التوصيف إلى شحن دلالة الحزن بصورة أكثر أسى وفجيعة قادرة على إثارة الغرابة والدهشة ، من ذلك «العشب في الطرقات أرمل» ١٩/١ وكذلك في المزاوجة «التوت الفحل» ح/٧٩ و«الرذاذ الوغد » ح/٧١ و« كسرة الخبز الأليفة » ٤٠١/٢ ، من ذلك يمكننا القول إن سعدي قد وفق في ابتكار هذه المزاوجات وفي مناسبة الصفة للموصوف ضمن تركيب مجازي خاص به .

مما سبق نستطيع القول إن القيمة الأسلوبية في شعرية الجمل الوصفية عند سعدي

(١) محمد العبد ، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبدالصبور ، ص٩٥ .

تكمن في غلبة تكرار النعوت الموحية بالقسوة والصلابة وشيء من الوحشية (شرسة ، الفحل ، حاد ، ثقيل ، حجري ، حديدي ، مر ، أسود ، بارد ، أرمل) مقابل عدد محدود من النعوت الوديعة والمسالمة (ناعم ، أليف ، دافيء) .

ونقع في أعمال سعدي على وفرة المزاوجات المجازية التي تبني من عنصرين : اسم واسم ، وتتكون هذه المزاوجات أحياناً من محسوس ومجرد وأحياناً نجده يعتمد في إبداع المعنى علاقة التضاد ، وتسمية الشيء بغير اسمه الذي يطلق عليه عادة . فما هو مألوف هو استخدام التعبير (ماء الحياة) إلا أنه قدم انزياحاً لهذا التركيب وعبر عنه بماء الشقاء في قوله«أتموت يا ولدي ولم تشرب سوى ماء الشقاء» ٥٣٠/١ ، ومنها ما يقوم المحسوس بوظيفته الدلالية في تشخيص المجرد وما يوحي بالامتداد والتشابك كمزاوجة (خيوط الحزن) في قوله :

«مطرٌ على القضبانِ تشربه العيونُ خيوطَ حزنِ
-وعلى يديكِ شموسُ فاكهة وأنتِ أمام سجني » ٤٤٢/١

وقد يلجأ الشاعر إلى وضع الاسم في غير موضعه المألوف فيعمل على منح المجرد صوتاً مسموعاً (صرير) فيجمع بين الصوت المنفر وبين ما يتلو الحكام من قرار الحكم الجائر (الإعدام) «يصغي الأنبياء/لصرير الحكم» ١٤/٢

وتتكون دلالة بعض المزاوجات من خلال خلق علاقة مناسبة بين طرفي المزاوجة كما في قوله «خمسة صلبان من الصمت» ٣٠٧/١ و(حقد السياط) في قوله :

بالأمسِ لم أتركْ على الشباكِ إلا ذكرياتي
زرقاءَ مظلمةً غريقةْ
أعماقُها حقد السياطِ ووجهها ألمُ الخليقةْ ٥٢١/١

واستخدامه (ثلج الأسى) في قوله :«من يغرز في ثلج الأسى الشرفة» ٤٠٠/١

وكذلك (ثلج السنين) في قوله :«بيني وبينك ثلج السنين الطوال ، وموج السنين الرمال» .

وكما لاحظنا تكوين المزاوجات من محسوس ومجرد يمكننا بيان بعض المزاوجات المكونة من محسوس ومحسوس كما في قوله :«شواطىء العينين» ح/٢٥ ، وذلك في محاولة لإظهار قدرته على الابتكار للطرف الأول الذي يساهم في تشكيل الانزياح للصورة الشعرية :

أي أرجوحة من حبالِ المطَر ٣٣٦/٣

وأخيراً نقول إن شعر سعدي قد عرف المزاوجات المختلفة ظاهرة أسلوبية مميزة تضفي إثارة

وغرابة وحيرة وإدهاشاً في جو الأعمال الشعرية .

رابعاً : دمج المفردة الأجنبية :

كنا أشرنا سابقاً إلى الأسباب التي دفعت سعدي إلى متابعة المسيرة الشعرية بهذه الغزارة الإنتاجية ، وكان من أهمها تعلقه المستمر بالتجريب الناتج عن تنوع المنابع واهتمامه بعلوم اللغة والترجمة وغيرها ، وبينا مدى اهتمامه بلغة الحياة اليومية وقدرته على تشعيرها ودمجها في التركيب الشعري . ونشير إلى ظاهرة أسلوبية سعى من خلالها إلى عقد علاقات مزاوجة بين لغتين داخل السياق النصي شكلاً من أشكال الثقافة الجمالية ، فبالإضافةإلى العربية أدخل سعدي بعض العبارات باللغتين الإنجليزية تارة والفرنسية أخرى .

والسؤال الذي يطرح نفسه : هل تؤدي الكلمات الإنجليزية أو الفرنسية وظيفة التحفيز التماثلي كما تؤديها اللغة الأم (العربية) ؟ وهل يهدف إلى إثارة الدهشة في المتلقي لدى سماع قطعة بلغة أجنبية ضمن السياق النصي؟ أم هي حالة من فرض ميزة التغريب الحضاري ؟

لقد تميزت لغته الشعرية بالقدرة على دمج المفردة الأجنبية سواء أكان هذا الدمج على شكل ألفاظ دخيلة ومستوردة بحروف عربية كما في قوله«للنساء اللواتي يداومن في التوكالون» ٢٠٧/١ و«نزل السان ميشيل» ٢٢٧/٣ والشاليه وغيرها . أم بحروفها الأصلية ، وما يهمنا في هذا المقام التركيز على دمج المفردة بحروفها الأصلية ، وقد اتخذ هذا الدمج أشكالاً عدة منها :

كتابة العنوان بلغة أجنبية :

يقول جيرار جينيت «نادراً ما يرى المرء كلمة بشكل أكيد كما يراها من الخارج أي من المكان الذي نكون فيه -وبكلمات أخرى- من أرض أجنبية»[١] .

ويبدو أن سعدي يوسف يحاول أن ينقل صدى المؤثر المكاني كما هو في أرضه غير العربية مستفيداً مما يطلق عليه تعبير (تحفيز الغائب) . ويتجلى ذلك في إدخال عدد من أسماء الأماكن عناوين لبعض قصائده يرى في ترجمتها إضعافاً لمؤثرها التحفيزي . لذا يلجأ إلى رصدها بلغتها كما في الأمثلة الآتية :

---

(١) جيرار جينيت ، مرجع سابق ، ص٣٤ .

«IDEAL HOTEL» ٣/٢٣٥

« PAESTUM» * وهو اسم معبد إغريقي في إيطاليا ٣/٢٧٣ .

«America,America» ق/٨٧ .

ومنها ما كان يصدر ترجمته بجانب الاسم الأصلي مع توضيح لطبيعة المكان في الحاشية كما في العنوانات :

جسر سلّي PONT SULLY ٣/٢٤٤

القيثارة الحمراء Die rote Harfe ٣/٣٣٨ وهو اسم مقهى في برلين

ويتجلى ضمن هذا الدمج إدخال بعض أسماء الأعلام في السياق النصي كما في حديثه عن فتيات البار :

« وكانت تناديك في أمسيات المدينة/Amigo ١/٤٦٤

وذكره لاسم رائد الفضاء الروسي بحروف إنجليزية إلى رائد الفضاء TOVARISCH : TOVARISCH !

-إذا لم تنفتحْ عيناك في عينيّ . . . أنتحرُ ! ١/٣٠٥

وقد نفهم إيراد سعدي لأسماء الأماكن والأعلام بلغتها الأصلية ، لكن الشيء الذي يصعب تسويغه إيراد الفعل بلغة أجنبية ضمن سياق نصي عربي ، ويبدو على المستوى الفني أنه محكم السبك وينساق مع اللغة العربية بمدلوله حسب ما يوحي بذلك النص نفسه . فقد أورد الفعل أسمعُ باللغة الفرنسية «J'ecoute» مكرراً مرتين في قصيدة «الساقية» :

J'ecoute..\
لكنْ ، من ينصتُ في الطرفِ الآخر؟\
من يمنح وردةَ أُذنكِ أن تتفتح ؟\
J'ecoute–\
لكنْ ، لا همسَ يوشوشُ وردةَ أُذنكِ\
-ستكونين وحيدةْ\
كأنكِ ما كنتِ طوالَ شهوركِ في شقةِ\
AUBERVILLIER ٣/٣١٦

ومن أنماط الدمج إدخال الأسماء بحروفها اللاتينية ضمن التركيب اللغوي للجملة العربية كما في الأمثلة الآتية :

هل تشرب الـ Canada Dry ٢١٣/١
أبتاعَ الـ Headphones ح/٦٠
اسطوانات الـC.D ح/٦٥
ترى هل كان جاك شيراك 10% Monsieur ؟ ٣٣٠/٢

لا شك أن الشاعر من حيث المبدأ يتحدث عن الأسماء والأدوات بلغة المنشأ ثم يقوم في الواقع بالتفكير على أساس المادة التي تزودها لغته القومية مما يولد لديه شعوراً بإحداث توازن فكري ولغوي .

ويتجاوز سعدي يوسف حجم توظيف الدمج على مستوى اللفظة إلى توظيفه على مستوى المقطع كما في قصيدة «رسائل جزائرية» . ففي توقيعة أمطار جزيران يقول :

حين يأتي المطرْ
-تستفزُّ الصبيّاتُ عشاقهنّ ، وتبقى الموائدْ
وحدها تشرب الشايَ تحت المطرْ
-حيث تهتزُّ فوق الرؤوسِ الجرائدْ :
La Re Publique
Le peuple
Le monde
Sous le drapeau rouge
Alger
المجاهد ٣٤٠/١.

يأتي هذا النص تعبيراً عن بنية سعدي الثقافية مع الإحالة إلى واقع ثقافة الشعب الجزائري المتوزعة بين العربية والفرنسية ، كما يظهر ذلك في الكلام اليومي للمجتمع الجزائري الذي يخط له هذه الرسالة ضمن مجموعة الرسائل كما لاحظنا من العنوان . ومعناها على التوالي(الجمهورية ، الشعب ، العالم ، تحت العلم الأحمر ، الجزائر العاصمة) ويمكننا القول إن اللغة الفرنسية في هذا النص أصبحت موضوعاً وهدفاً وليس للمتعة والاستعراض الثقافي . كما أن فيها شيئاً من تحفيز الغائب لأن ارتباط السياق النصي بعضه ببعض يبدو وثيقاً بمدلولاته حيث تهتز الجرائد الجزائرية التي يحتمي بها أصحابها من المطر المتساقط .

يبدو أن سعدي يوسف يشعر بفشل الخطاب العربي في مطابقة الدال والمدلول أو كما أسماها مالارميه وفاليري(الصوت والمعنى)[1] مما دفعه إلى اللجوء إلى اللغة الفرنسية للتعبير عندما يكتب بتلك اللغة في الجرائد الجزائرية . ولربما نجد مسوغاً لما قدمه سعدي من دمج فيما سبق ، إلا أننا لا نجد أي مسوغ لما قدمه من دمج في أعماله الأخيرة ، إذ نرى أنه أفرط في استخدامه حتى بتنا نشعر أننا أمام قطعة فنية لا هوية لها . ونضرب مثالاً على ذلك إيراد النشيد الوطني الأمريكي باللغتين العربية والإنجليزية على سبيل التهكم والسخرية :

يا ربِّ ، احفظْ اميركا

موطني ، موطني اللذيذ . . . .

ثم يتبعه بنصه الأصلي في الصفحة نفسها :

God save America

My home , sweet home ! ق/٨٩

ولا يكتفي بذلك بل يورد عنوان توقيعة من توقيعات القصيدة نفسها ب(Blue) . مما سبق نجد أن دمج المفردة الأجنبية يعد ميزة أسلوبية في أعمال سعدي يوسف تترجم الشعور بسيطرة التغريب على شعره ورغبته في فتح آفاق القصيدة العربية على مختلف لغات العالم تعبيراً عن نزوعه إلى التجريب والتمازج الثقافي العالمي ، ونحن لا نجد في هذه الظاهرة سوى وسيلة من وسائل التأثير في الذوق العربي وتحويل الشعر العربي إلى (كولاج) فني يدفع القارىء العربي -ربما - إلى حمل المعاجم اللغوية أثناء قراءة النص الشعري .

---

(١) نقلاً عن جيرار جينيت ، مرجع سابق ، ص٣٤

المبحث الرابع
التناص

يجمع الدارسون على أن النص الشعري يتشكل من مجموعة نصوص تتداخل وتتشابك بناها في تركيب فني معقد ، وهذا ما صرحت به جوليا كرستيفا وغيرها من الشكليين من أن التناص هو أحد مميزات النص الأساسية والتي تحيل مجموعة نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها . ومن هذا التصورفإن كانت عملية القراءة «تعمل على تحريك ذاكرة النص التاريخية والكشف عن آثار النصوص السابقة فيه فإن هذه الممارسة القرائية هي ما يطرحه النص نفسه شرطاً لكي ينصاع لفعل القراءة»[1] . وأضافت بأن كل نص خاضع لسلطة نصوص أخرى تفرض عليه عالماً ما وعبرت عن ذلك بقولها«إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات . وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى» .[2]

ويبدو أن السمة الغالبة على تناص سعدي هي التماهي في البنية النصية وهو ما يسمى بالتناص الخفي ، لذا وجدنا أنه من الصعوبة بمكان استقصاء هذه الظاهرة في قصائده في مثل هذا البحث الذي يتناول الشاعر وأعماله كاملة بالدراسة دون تخصيص جزئية بعينها ، وبخاصة إذا عرفنا أن هناك إشارات تاريخية عابرة في نصوصه من الكثرة بحيث لا نستطيع إحصاءها وإن كنا سنتوقف عند بعضها للتدليل ، أضف إلى ذلك صعوبة تتبع آثار شعراء مثل يانيس ريتسوس ونيرودا ولوركا وكافافي وغيرهم ممن ترجم لهم ، وذلك لأن أعمالهم أصبحت مندغمة في أعماله بصورة لافتة للنظر مما يعيق عملية تتبعها .

وخلاصة القول إن سعدي وظف التراث الإنساني والقومي في الخطاب الشعري متبعاً أساليب عدة في التعامل مع النصوص السابقة (الغائبة) منها : استعارته للنص السابق على مستوى الجملة والعبارة دون إجراء أي تبديل عليها ، واستعارته للجمل والعمل على تحويرها وقلب معانيها قلباً يبدلها في صورة نقضية لها « الأشجار تموت/مهدمة/ دائمة / لا واقفة » ق/١٠٨ وذلك بالاتكاء على مصادرعدة منها ما يطلق عليه المصادر الضرورية[3]

---

(١) جوليا كرستيفا ، علم النص ، ص١٤

(٢) نقلاً عن عبدالله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ص٣٢٢

(٣) شربل داغر ، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره ، م . فصول مج ١٦ ع١ ،١٩٩٧ ، ص١٣٣

وما تحمله الذاكرة من مخزون شخصي يكون ثقافته الخاصة في اللاوعي . ومنها المصادر الاختيارية التي يطلبها الشاعر عمداً في نصوص الآخرين وتندرج تحتها متون عربية وأجنبية على السواء .

وسوف نتناول أنماطاً من التناص بالنظر إلى تقسيماتها العامة التي تندرج تحتها (الأسطورة والموروث الديني ، والتاريخي والأدبي) .

أ- التناص الأسطوري

إن المساحة التي شغلتها الأسطورة الانثربولوجية في تناص سعدي غير واسعة بالمقايسة مع شعراء جيله أمثال عبدالصبور والسياب وحجازي وغيرهم ، وما يمكن ملاحظته أنه تمكن من تجاوز الأسطورة الأم من حيث هي رموز تفسر الكون إلى استنباط مواقف منها تنسجم ومتطلبات الواقع ، بهدف إثراء دلالات النص الشعري وتعميق مغزاه من خلال الربط بين الرؤية الذاتية لدى الشاعر وحقيقة الأسطورة ، وهو بذلك يلح على نوع آخر أقرب ما يكون في طريقة تناوله إلى الرؤية الخاصة وخلق أساطيره بنفسه ، وتحديداً أسطورة الإنسان الجوّاب وأسطورة الخروج والبعث والبشارة والخلاص .

ومن القصائد التي تعالقت نصياً مع الأسطورة تلك التي جاءت متفقة وإحساس الشاعر الخاص بها ، كما في قصيدة «السفارة» :

تدخلُ :
شخصان ، تنهيك خطفاً عيونهما .
ثم تدخلُ
-عبر الممر المكهرب ، عبر العيون التي صوبت جيداً -
بابَ عشتارَ ،
ها أنتذا
تهبطُ الدرجات
لتلقاك أرشكيجالُ التي تتبسّمُ
باب يُرَدُّ وراءكَ في لحظة :
أنت تهوي ، عميقاً ، بوادي الذين أهانوا وهانوا
ترى ما ترى
ثم تهجس أنك قد لا ترى ما لا ترى . . . .

قد ترى الغلْقَ يُطْبقُ في لحظة ،
قد تقرر أرشكيجال التي عبسَت فجأةً :
لن يعود .... ح ١٥:

نلاحظ أن قصيدة «السفارة» التي تفاعلت فيها أسطورة أرشكيجال أخت عشتار وملكة العالم السفلي عالم الموتى ، مع الذات الشاعرة تخرج في تركيبة جديدة يسقط بها الشاعر طبيعة الأسطورة التراثية على عالم الواقع المتجسد برجل المخابرات من خلال إقامة علاقة تشابه بينهما(رجل المخابرات وأرشكيجال) ، فرجل المخابرات الذي يفتتح التحقيق مبتسماً يتحول إلى العبوس فجأة لحظة اتخاذ القرار القمعي .

وتنجلي قصدية التفاعل النصي الذي يتخلله وعي الشاعر وإدراكه مسبقاً في قصيدة «منزل المسرات» ، إذ يتجلى التناص خارجياً وبشكل مباشر من خلال تثبيت نص من ملحمة جلجامش في مفتتح القصيدة موجهاً أنظار المتلقين إلى الأبعاد الأسطورية التي يحيل إليها النص فيتقاطع مع صوت الملك جلجامش في كفاحه من أجل الخلود والذي آب من رحلاته خائب الأمل ليصل إلى الحقيقة بأن الإنسان ولد ليموت(١) :

أيكون في وسعي ألا أرى الموت
الذي أخشاه
وأرهبه ٨٩/١

ورغم ذلك فإن الإنسان في صراعه مع الموت لم يستسلم وأبدع عالماً اسطورياً يتغلب فيه الانبعاث على الموت .

ويأتي صوت سعدي بالإيجاب من خلال الحوار المسموع في سرد المسرات التي تحدث في أحد المنازل الريفية :

كان المنزل في زاوية الشارع
يخفي عبر نوافذه سهر الليلَ الغائبِ
أو سهر الليل القادمِ
أو ثوب فتاة ينزعُ
-أشجار السدر تراقب كل خريفِ الشارعْ
تتشبث بالأوراق المصفرّةْ ٨٩/١

---

(١) ريتا عوض ، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي ، ص٣٩

ومن أنماط التفاعل النصي ما يتجلى من خلال اللاوعي فيأتي التناص ضمنياً ذائباً في نسيج النص اللاحق كما في قصيدة «نزوات» :

قيل لها : جاء . فمرت على
شفاهها بسمةْ
وانتظرت يومينْ
وانتظرت شهرينْ .....
تغزل حتى غابت النجمةْ . ٢٧٩/١

بدت فاعلية التناص متجاوبة مع مقصدية الشاعر إذ جاءت تضميناته لأسطورة بنيلوب زوجة أوديسيوس الوفية التي أمضت وقتاً طويلاً وهي تغزل النسيج بانتظار زوجها[1] ، منسجمة مع عالم القصيدة الداخلي فيستفيد من صيرورة النسيج الذي أصبح رمز المشروع الذي لا ينتهي .

ويوظف من التراث الفولكلوري بعض الحكايات الخرافية التي تحمل ملامح أسطورية ، فتقدم شخصية السندباد مادة للشاعر يقيم علاقة نصية معها بما ينسجم وتجربته الشعورية الخاصة التي تجمع بينهما عناصر الرحلة عبر المجهول . لكن السندباد يعود إلى وطنه إلا أن سعدي يبقى الجوّاب الذي يخطيء طريق العودة ، وكلاهما لايعرف التوقف والسكون لأن الخيبة لا تعني لهما النهاية .

وتجلى استدعاء شخصية السندباد بصورتين : الأولى مباشر ، فتم استدعاء الشخصية دون استغلال ملامحها الأسطورية والاقتصار على استدعاء الاسم فقط فكان التناص شكلياً أقرب ما يكون إلى خدمة الإيقاع والموسيقى ليس إلا :

وفي شفاهي أغنياتٌ بعادْ
هادئةٌ عن بلادْ
-يعرفها السندبادْ ٥٧٠/١

أما الصورة الثانية فقد تجلت عن طريق أسطرة شخصية الرحالة العربي ابن ماجد من خلال استعارة صفات السندباد البحري وإضفائها على هذا الرحالة الرافض للسكون من جهة وبيان تقاطعها مع الشاعر من جهة أخرى ، وهو بذلك يستدعي المدلول العام لشخصية السندباد الذي ينطوي على المغامرة والرحلة في سبيل الكشف جاعلاً المدلول العام إطاراً يملؤه بالملامح التفصيلية لمغامراته الوجودية الخاصة بحثاً عن ذاته باعتباره رمز الارتياد والكشف

(١) ماكس شابيرو ، معجم الأساطير ، ص٢٠٠

والمغامرة[1] :

للبحر . أنتَ تعود مرتبكاً
والعمرِ
تنشره وتطويه
لو كنت تعرف كل ما فيه
لمشيت فوق مياههِ . ملكاً ؟

ويتبدى التناص على مستوى الإنتاج الدلالي للمفردات مما يقودنا إلى تفسير تعاملنا مع قصيدة « الأحفاد» على أنها ذات بنية أسطورية ، فيها (السفينة ، والمحار ، والمحيط ، والغنائم ،والمسك ، والحناء والزعفران ، والصندوق الخشبي ، والحوريات ، والبحث عن زمان السرّ والتكوين) . وتتماهى الذات الشاعرة مع شخصية ابن ماجد المؤسطرة ذات الملامح السندبادية في الاستمرار في رحلة البحث عن المجهول وراء البحار دون توقف :

ما الذي عادت به سنواتك الستونَ؟
وحدك قابعٌ في غرفةٍ خشبيةٍ ، ١٨٨/٢

ب- الموروث الديني

تعددت آليات التناص مع النصوص الدينية سواء أكانت القرآنية أو الإنجيلية أو التوراتية ، الا أن تركز الإحالات الدينية ظهر جلياً في نصوصه من القرآن الكريم . وقد تجلت من خلال أنماط عدة : منها ما جاء على شكل إشارات لغوية عابرة ، أكثر منها محاورة لمثل هذه التراكيب الدينية ، فلا يحملها دلالة النص السابق ولا تتجاوز دلالتها البعد اللغوي مما يجعلنا نرى في ذلك إحالات شكلية تدل على ثقافة الشاعر التراثية :

«حتى إذا غُلّقت الأبواب دوني ....
جئتُ للساحةْ » ٤٣٣/١
«لم يبقَ من النخل سوى أعجازٍ خاويةٍ » ١٤٠/٣
«دثّريني
دثريني
لأهذيَ :

(١) علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية ، ص٢٠٢

إن النجوم رماديةً »   ٣/١٥٨

« غاباتِ لم يدخلها حطابون

ولم يمسسها بشر »

«جبالٌ كمكةَ ، جرداءُ

وادٍ ، كمكةَ لا زرعَ فيهْ »   ٢/٨٢

«يضربُ في التيهِ ، وتسبقهُ في التيه عصاه »   ٣/٣٢٧

«لك الحمدُ ، يا داليةْ »   ح: ٥٧

«لم نزل على الخيل المسوَّمة »   ٢/٤٢٣

ومن أنماط هذا التناص ما وظف توظيفاً دلالياً من خلال تشابكه مع البنى النصية ، لينتج نصاً يحمل مواصفات جديدة من خلال تقاطع الرؤية الشعرية مع الرؤية التراثية الدينية ، وإقامة العلاقة على التماهي لإنتاج التشكيل الشعري ، كما في قصيدة «الوردة المستحيلة» :

أمس في الجامع الأمويّ ، وفي فيءِ سجادةٍ ، كنتُ

أقرأ أسماء من سقطوا يحفرون الخنادق حولَ المدينةِ ،

أقرأ أسماء من نحتوا في صخور الربيئةِ أجسادهم .

كنتُ في الجامع الأمويّ ، وحيداً ، يظللني سقفهُ

المطمئنُ الثرياتِ ٢/٥١

يلوذ الإنسان بالجامع حيث يستدعي الذهن صورة جدرانه وما عليها من زخارف إسلامية وأنه سوف يقرأ على جدرانه أسماء الله الحسنى ، لكن سعدي يكسر توقع القارىء ويقلب النص السابق إلى ما يخدم رؤيته الخاصة فيقرأ أسماء الذين نحتوا في صخور الربيئة أجسادهم . وتجدر الإشارة إلى أن تمرد سعدي على الإحالة الدينية ليس مقصوداً بذاته بل لما يولده من دلالات .

ومن الأنماط أيضاً ما تجلى فيه توظيف النص السابق لخدمة النص اللاحق فيمده ليستوعب تجربته الشعرية مسقطاً إيحاء القداسة على المدن اليمنية التي أشرنا إلى أهمية حضورها في أعماله غير مرة مستدعياً النص القرآني « إني أنا ربك فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى»[١] فيدلل بذلك على قداسة مدينة تريم إحدى مدن اليمن :

الأرض كلها مسجدٌ

(١) سورة طه ، الآية ١٢

فهل خلعتَ نعليكَ ؟ ١٧٠/٢

وتظهر قدرة سعدي في إدخال النص القرآني وتحميله دلالات جديدة تتفق ورؤيته المنبثقة من هذا الواقع من خلال إيجاد علاقة جدلية بين النص السابق والنص اللاحق كما في قصيدة « لعبة ليلية » :

في بيتي صالةْ
في الصالةِ نافذةٌ
في نافذةِ الصالة مشكاةٌ
والمشكاةُ بها مصباحْ
المصباح انطفأ الليلةَ تدريجياً
حتى دفنتني الظلماتْ
والليلة أمستْ سنواتْ
أما الآن . . . وقد غالبتُ السنوات
فهل أبقى أبداً في الصالةْ؟ ٣٤٦/٢ وانظر ٢٣٥/٢

تتحقق العلاقة الجدلية بين النصين المتداخلين لحظة حصول الانحراف النصي في السطر الشعري « المصباح انطفأ الليلة تدريجياً » بحيث انقطع النفس الديني وانكسر التحليق العلوي (نور السماوات) في النص الغائب وتجلت الصورة معكوسة تماماً لما تتضمنه آية النور (الله نور السماوات والأرض)[1] ليصبح النور في المصباح في النص(الغائب) كوكباً درياً ، مقابل «المصباح انطفأ» في النص الحاضر حيث الظلام الذي يسود عالم سعدي الشعري . إضافة إلى ما يكشفه التعالق النصي بين عالم السماوات في النص الديني الغائب وعالم السنوات في النص الحاضر ويتمثل في الصالة (العالم الأرضي) .

انشغل سعدي بتوظيف رؤيته الخاصةللشخصيات الدينية (الأنبياء والصالحين) فكما كان على مستوى الأسطورة يركز جهده على فكرة الانبعاث ، وبأن للحياة غلبة على الموت ، فقد جسد هذه الرؤية على مستوى الشخصيات الدينية مضفياً عليها شيئاً من الأسطرة . فيحضره في اللاوعي شخصية سيدنا عيسى عليه السلام في أكثر من نص ، لما يمثله استدعاؤه من تجسيد أسطورة الخلاص والنجاة التي يرنو إليها سعدي معبراً عن ذلك من خلال فعل التمرد على واقعه ومحاولة رفضه :

---

(٢) سورة النور ، الآية ٣٥

إن الذي قد سار فوق الماء ماتْ
وبقيتَ أنتَ :
بلا صفاتْ
لكن سعدي لن يموتْ
في الرمل ... في شيراز ... من أجل الشهادةْ ٥٥٥/١

ويستحضر الدلالة الغائبة لاسم عيسى المناضل الذي يضرب جذوره إلى السيد المسيح الذي يفتدي الإنسان «المخبرون يهرولون متعثرين برأس عيسى»٥٥٣/١ . وحري بنا أن نذكر توظيف سعدي لفكرة الصلب التي وردت غير مرة والتي تحمل ملمح الفداء كونها فكرة يعتنقها ، فيحملها آلام المحنة وعذاباتها التي يجرها صليباً وراءه .

ويشكل التركيب الشعري في قصيدة «مرثية الألوية الأربعة عشر»رمزاً للبعث والحياة بعد الموت الذي يكشف عن تقاطع نصي مع السيد المسيح عندما أحيا شخصية (العازر) بعد الموت :

أيهاالقتلى أفيقوا .... أيها القتلى أفيقوا ...
فلست الخَضرَ في بيروتَ ، والأمواهُ فيها ليستِ العينا
ولستَ الناصريّ : الله والغصنا ٤٠٠/١[(١)]

ولا تفوتنا الإشارة إلى أنه يصور من خلال هذا التناص البعث العربي المجهض الذي فجع به الشاعر بعد أن عاش حياته يبشر ببعث عربي جديد إلا إنه يخفق :

لمن أضرعُ في ساحات بيروتِ .... لمن أضرعْ؟
ومن يمنحُني بين ارتعاشاتِ الذرى عرفةْ
-ومن أسألهُ زيتونةً أو جبنةً بيضاءْ
-بلى ، من قبرنا الطامي على الظلماءْ
بُعثنا أعظماً لما تزل حمراءْ
تناهشتِ الذئاب لحومها مهروسةً هرسا
لتعوي مثلما يعوي قطار الموتِ في الصحراءْ ٤٠٠/١

ويتجلى استدعاء شخصية السيدة مريم ابتداءً من العنوان « مريم تأتي » فيحمل النص اللاحق إشارة النص الديني الغائب الذي تحمل فيه السيدة مريم ملمح البشارة فتلتقي هذه

(١) انظر استدعاء الخضر من النصوص القرآنية والأساطير ٤٠١/١ ،٣١٧/٣ حيث أقام حواراً معه تماهياً مع سيدنا موسى عليه السلام

الرؤية ببشارة النصر «إننا القادمون» التي يذكرها سعدي في نهاية النص :

أيُّ ماء سوف يبتل القميص بهِ ؟
وأيةُ نخلة ستكون متكأً ؟
وهل يسّاقط الرطب الجنيُّ؟
أكان جذع النخلة المهتز أقصى ما تحاول مريمُ ؟ ٢٦٥/٢

ويضيء سعدي الحاضر من خلال النص الغائب جاعلاً من مريم المعادل الموضوعي للشعب الفلسطيني مبرزاً دورها التحريضي في ذلك ، فيعمد إلى تشابك العلاقات النصية وانصهارها وتجاوزها للحدود الزمانية والمكانية :

لكن مريم خلفتني في المتاهة منذ أن رحلت
وقالت : سوف تلقاني إذا أحببتني
في الرمل أبحث عن أناملها
ومريم المرآةُ والرؤيا ،
بشارة أن نموت ممجدينَ
مريم تسكنُ الميلادَ ٢٦٩/٢

جـ- التناص التاريخي

تتداخل التجربة الشعرية مع النص التاريخي عند سعدي فيستحضر الأحداث والشخصيات التاريخية التي تركت بصمات واضحة في ذاكرة الإنسان العربي أمثال ابن خلدون ٣٣/٢ وعقبة بن نافع ٣٩٠/٢ وابن تيمية ٥٧/٢ وطارق بن زياد ٢٦٥/١ وغيرهم فيقيم التفاعل النصي على التحاور بين الماضي والحاضرمتخذاً أشكالاً عدة منها استحضار الحدث التاريخي السلبي ليؤكد امتداد حضوره في الحاضر وأنه لا فرق بين الماضي والحاضر من حيث سيادة الظلم والقمع ، ويتجلى ذلك في قصيدة « الوجوه والأقنعة» مفتتحاً المقطع الأخير فيها بمقدمة نثرية تظهر التناص بلغة كتب التاريخ :

«عام ١٢٥٨ سقوط بغداد »

دون تعديل أو تبديل ليجعل النص بما يحمله من دلالة استمرار الظلم مسكوناً بوجهه القاسي في الحاضر ، بحيث لم يعد المغول مجرد صورة تاريخية وإنما هم تعبير عن الحاضر ، فيتجاوز بالتناص ما كان إلى ما هو كائن :

على الموتى ، وأنصاف المنائر ، يهبط الليل المغوليُّ

وترتفع الحرائق ، طعمها كتبُ
ويمسي الحبر واللهبُ
طعامي . . . .
إنه الليل المغوليُّ ٣٧٥/١

ويتخذ تقاطع الماضي والحاضر شكلاً آخر من أشكال التناص ففي قصيدة « المضيق» يعمد إلى خلق التشابه في حديثين مختلفين زمانياً ومكانياً ، فيطوع النص القديم المتمثل في حادثة هجرة الصحابة إلى الحبشة جراء تعرضهم للتعذيب ليستوعب فضاء النص تصوير جوانب من تجربته الخاصة المتعلقة بحركة تشريد المناضلين ، مما يضفي بهذا التناص القائم على المقابلة بين الحادثتين التاريخية والمعاصرة جواً دينياً قداسياً لأنصار لينين من خلال حركة الهجرة :

الصحابة يسكنون توهُّج الفانوس في ركن السقيفةِ .
أيها الوجه الإلهيُّ :انتظرتُكَ . . . هل ترى نمضي
معاً في هجرة أولى؟ . . .
إلى ترنيمة الآحباشِ ، مومباسا ، وزهرة حضرموتَ .
ويدخل العمال ملتحفين جزّات الخراف . . .
مهاجرين إلى بلادٍ لستُ أعرفُها . . . .تقول
كتابةٌ أولى :ستبصِرها بباطن راحتيكَ ،
فتدخلُ النهر المقدّسَ ، حافياً ، متألقَ العينينِ ، ٢٠٢/٢

ويتخذ سعدي من التناص فرصة لإعادة قراءة التاريخ ، ففي قصيدة « الرماة» يرسم التاريخ من وجهة نظره ويهديها لابن خلدون مفسراً مضفياً رؤية جديدة على فلسفةابن خلدون في ثنائية الحضارة والبداوة ، وهي من أطول قصائد سعدي ، إذ تكشف بتركيبها عن نص غائب يتجلى حضورة من خلال الإهداء الذي أتبعه سعدي للعنوان «إلى ابن خلدون » .

ويظهر النص عبارة عن «لوحة فسيفسائية من الاقتباسات والتضمينات» على حد تعبير جوليا كرستيفا[1] محملاً اللغة بعدها التراثي . لذا نرى أنه من الضروري استحضار النص الغائب لابن خلدون الذي لم يقله النص الحاضر ولكنه يوحي به عكس التناص السابق

(١) نقلاً عن الغذامي ، مرجع سابق ، ص٢٢٣

المكشوف والمباشر إلى حد ما ، وعند البحث في العلاقة بين النص الحاضر والغائب وجدنا أن سعدي يوسف يريد إعادة قراءة التاريخ على ابن خلدون الذي له أقوال وأراء في قضية انتقال الدولة من البداوة إلى الحضارة (١) مشيراً إلى قضية سيطرة العرب على بلاد فارس والروم وعدم انسلاخهم من بداوتهم رغم التطور والتحضر والتمدن الذي أصاب الدولة ، ويصور ذلك سعدي على شكل توثيق :

يهبط الصوت على أسماعنا ، يحرقنا كالماء : فلاحونَ
في النوروز . من نحن؟ بداةٌ دخلوا القرية بالسيفِ ،
أقاموا خيمة أخرى من الطين بأقصاها ، وبعد الإبلِ
العجفاء صاروا يحلبون البقر الفاقع ، نيرانهمو الروثُ ،
- . . . . .أولاءِ الحضر التمّوا على أشجارهمْ .
والبدوُ؟ نحن البدو ملتمُّون حول البقرِ-الأبلِ ، ٣٦/٢

يتقاطع النص الحاضر مع نص ابن خلدون الغائب نافياً قصة أن الدولة أطوار تبدأ بالبداوة وتنتهي بالحضارة معلناً عن زيف الحضارة التي تعد حضارة مقنعة تحكم من خلال العصبية القبلية مهما طال الزمان . ويخص بذلك تاريخ العراق الحديث :

آن أن ننفض عن أقدامنا
حبة الرمل ، ونعلَ - الأَدَم
إذن ، فلنكنْ حضراً . . . .َ هل تكونُ البدايةُ أن
نرتدي ما نشاءُ . . . السراويلَ أو زهرة الرازقيّ ؟
ولكنهم يضحكون ، الصغار الذين فتكنا بآبائهم
يضحكون . . . تُرى ما نزالُ البُداةَ ؟ ٣٧/٢

ويتجلى النص الغائب من خلال الدلالات والإشارات التي يؤكد حضورها في النصوص بعامة ، وتعمل هذه الإشارات على تشكيل علاقة جدلية بين البداوة (الخيمة) بدلالتها /التخلف والمدينة /بدلالة التحضر . ونذكر منها (البداوة ، التخلف ، الإبل ،العطش ، السيف ، النوروز ، الرماة ، القصور ، الحانات ، بخور الشيح والقيصوم ، القهوة المرة . . . .)

---

(١) مقدمة ابن خلدون ، ص١٧٢

د- التراث الشعبي

يتضمن التناص مع التراث الشعبي في أعمال سعدي أشكالاً مختلفة ، منها ما يتعالق مع الأغنية الشعبية وأخرى تتعالق مع الأقوال المأثورة التي تتردد على ألسنة الناس ، ومنها ما يتكىء على تقنيات الحكاية الشعبية من سرد وحوار وتكرار مثيراً أجواء ألف ليلة وليلة دون استحضارنصوصها الأصلية ، كما في قصيدة «مجاز وسبعة أبواب» ، وذلك في المقطع الحواري الذي دار بين الفتى وابن حفصون :

«وحين تشبُّ تأتيني بأول درهم من رزقكَ المكتوبِ/يا ولدي» ١٩٣/٣

وكان استدعاء سعدي للأغنية الشعبية بنصها دون تغيير أو تبديل ، شكلاً من أشكال توليد الانسجام بين القارىء والشاعر ، وبخاصة إذا عرفنا أن سعدي يوسف يتجه بشعره إلى تصوير الحياة البسيطة وتقديمها للبسطاء . فتروي قصيدة «موطني» حكاية شاب بسيط يسرق كي يداري جوعه ويحلم بأنه يغادر مدينة الفقر والجوع (البصرة) ويعبر عن ذلك من خلال استدعاء المقطع الغنائي الشعبي وقد ثبته بين علامتي تنصيص :

«أريد أشردْ
من البصرةْ
ولا عودْ » ٥٢٩/١

ويبدو أن استدعاء الأغاني الشعبية العراقية تجلى في بدايات أعماله للتعبير عن المواقف النضالية التي تتطلب حماساً فهي ، كما يبدو ، تعكس سيرة كفاح وحركة نضال الشعب العراقي على مر العصور مما يستدعي منه التعبير عن حركة المقاومة الشعبية بلغة شعبية . ففي قصيدة «حادثة في الدواسر» ينسجم النص الغنائي الشعبي مع غنائية القصيدة الحزبية التي تروي حكاية شاب يهرب من أيدي القتلة :

كنا نغنيها معاً :« للناصريّةْ
تعْطَشْ
وشربكْ ماي . . . للناصريةْ» ٥٤٢/١

وتجلت حركة استحضار الأقوال المأثورة بحيث ساهمت في إبراز عنصر التكثيف من خلال اختصار الأحداث الزمانية والمكانية :

يومٌ لكَ
أو يومٌ عليكَ . . .
الصعب في قصتنا أن الشيوعيّ الذي أعرفه في معمل البيرةِ

ما كان له جيشٌ ٤٥٦/٣

وكذلك الأمر في قصيدة «بساتين» حيث يرصد حالة الإنسان المضطهد الذي يعاني التعذيب في المعتقل :

وأن الذي سوف يُجلدُ ، يوثقُ ،

حتى يرى أنجم الظُهرِ فيها ...... ٤٥٤/٣ وانظر أيضاً ٥٠٧/١

هـ- التناص الأدبي

انطلاقاً من رؤية سعدي الكونية الإنسانية لمسنا ارتباطه بالتراث الأدبي في مستوييه القديم والحديث المتمثل بالثقافات المعاصرة ، فيستدعي النصوص الشعرية القديمة ، وكان من أبرز نماذجة معلقة امرىء القيس ، ولزوميات المعري ويائية مالك بن الريب .

يستدعي سعدي معلقة امرىء القيس ، ويجري فيها فعل التبديل والتحوير والتحريف ، بحيث جعل النص السابق منصهراً في بنية النص اللاحق ، لإضفاء جو من التنافر الذي يولده الخلط بين صفات القبح والجمال ، متعمداً التشويه بهدف إدانة الواقع ، مثيراً تساؤلاً مهماً مفاده : كيف سينظم امرؤ القيس معلقته لوكان في زماننا هذا يرى ما نرى من تناقضات وتشوهات ؟ ويتحدث عن البلاد واصفاً :

لها أيطلا ظبي ، وساقا نعامةٍ

ولكنها في الوقّفة-العز تعرجُ ق :٧٩

تبدى التناص من خلال إعادة إبداع النص القديم وتقييمه عبر رؤية الشاعر الخاصة ، وذلك في حالات التفسير والمقارنة بين الماضي والحاضر .

وتتقاطع قصيدة «اللعنة» دائرية البناء مع يائية مالك بن الريب بتناص ذائب (خفي) فينطبق عليه ما أسمته جوليا كرستيفا بالنفي الكلي بحيث ينفي النص اللاحق النص الدخيل كلية فيصبح معنى النص المرجعي مقلوباً[1] ، مما يدعونا لاستدعاء النص الغائب الذي يخاطب فيه مالك بن الريب صاحبيه كي يخطا له قبراً ويوسعا له :

أيا صاحبي رحلي دنا الموت فانزلا

برابيـة إنـي مـقيـم ليـاليـا[2]

---

(١) جوليا كرستيفا ، علم النص ، ص٧٨

(٢) الأصفهاني ، الأغاني ، ج١٩ ، ١٦٩

فيعمل سعدي معوله في هذا النص تفتيتاً وتفتيقاً عاكساً دلالة النص السابق ، متمرداً عليه مقيماً العلاقة على المقابلة بين موقفين متضادين سعدي/العودة إلى الوطن -مالك/الاستسلام للبعد والرضا به :

فاتركاني ، يا صاحبَيَّ
اتركاني .....
ولأعُدْ نحوها ،
وإن بترتْ كفي ، وأغصانَها ، وأُولى الأغاني
فياصاحبَيَّ ... قُودا حصاني ، وامضِيا ،
إني عرفتُ مكاني
هو مثواي ق :٥٨

ويتمثل التناص في قصيدة «تنويع على ثلاثة أبيات» من خلال إيراد أبيات ثلاثة مختلفة القافية من لزوميات المعري تلزم النص اللاحق بالانقسام إلى ثلاثة أجزاء بحيث يشكل كل بيت من أبيات المعري البؤرة الأساسية لمقطع سعدي ، ويخضع هذا التناص لرؤيته الخاصة وموقفه الذاتي متخذاً من تعدد الأصوات وسيلة تعبيرية ناجحة وسنورد مقطعاً واحداً دالاً على ذلك :

أيـام آمـــل أن أمـــسَّ الفرقديـــن براحتيـــا[1]

أمسِ ، في سجدة للتأمل ، ارهقهُ هاجسٌ : هبْ عروق الدمِ
المتجلِّد عادت عروقاً من النور في حفرتين بوجهكَ ... هبْ
كل هذا الظلام استحال ضياءً ... ترى كيف تصنعُ؟ كيف تعيدُ
القراءة ؟ هل يستوي النظر المحض والبصر المحض ؟ ٢٩/١

لم يكن الشعر العربي القديم ميدان سعدي يوسف الوحيد فلم يتوان عن التعالق النصي مع أبناء عصره من الشعراء أمثال السياب ٤٣٦/١ ومحمود درويش ق/٧ وحسب الشيخ جعفر ق/٢٨ وغيرهم .

أظهر سعدي ميلاً للتناص مع الشعر الحديث بأصوله اللغوية المختلفة . ولعل تأثر سعدي بما ترجم لعدد من الشعراء أمثال :يانيس ريتسوس ، وقسطنطين كافافي اليونانيين ، ولوركا الإسباني وغيرهم كان سبباً في هذا التوجه .

---

(١) المعري ، اللزوميات ، ص٢٢٦

وانطلاقاً من مقولة إن هذا العصر هو عصر الدخول في علاقات تناصية لازمة ، لا نستطيع أن نغفل حاجتنا لدراسة التناص بمفهومه الأعم ألا وهو المثاقفة من خلال بيان مدى التفاعل الثقافي بين سعدي والشعراء الذين ترجم لهم ، فالتأثر والتأثير في شعر سعدي يكاد يكون سمة عامة طاغية على أعماله منذ الثمانينات ، إلى الحد الذي نشعر من خلاله أننا نرى بين سطور سعدي الشعرية شخصية ريتسوس أو كافافي وغيرهما .

دخل سعدي مع قسطنطين كافافي الشاعر اليوناني الأصل الإسكندري المولد والنشأة (١٨٦٨-١٩٣٣) في حالة تعالق نصي من خلال قصيدتين أقام حواراً بينهما على سبيل المعارضة إلى حد ما فقصيدة «الإله يخذل أنطونيو» تقابل قصيدة «منزل كافافي» عند سعدي وقصيدة «إيثاكا» تقابلها قصيدة «شجرإيثاكا » عنده أيضاً .

وقد كشفت هاتان القصيدتان (منزل كافافي ، وشجرإيثاكا) عن قدرة سعدي على التواصل مع بعض الشعراء عبر الحدود الثقافية ، ويتكشف ذلك لنا من خلال التداخلات النصية والإشارات الموحية . جاءت قصيدة «منزل كافافي » استجابة وردة فعل لصدى قصيدة كافافي «الإله يخذل أنطونيو»التي يقدم فيها كافافي تصوره الشخصي للقصة التي رواها بلوتاخ اليوناني حول تخلي هرقل عن أنطونيو . فيرسم كافافي صورة الإسكندرية من خلال الحوار الداخلي الذي يقيمه لحظة انهزام أنطونيو أمام القيصر ، ورغبته بموت مشرّف أثناء وداع الإسكندرية ، ويؤكد كافافي من خلال هذه القصيدة أنها ليست بداية للندم بل دعوة للشجاعة والامتنان لذلك الماضي الذي يسكنه(١) :

أنصت إلى متعتك الأخيرة إلى الأصوات
إلى الآلات المدهشة للفرقة الغامضة
وقل وداعاً
وداعاً للإسكندرية التي تفقدها(٢)

وموضوع الحوار بين سعدي وكافافي يقوم على فكرة الانهزام ، فقسم سعدي قصيدته « منزل كافافي» إلى ثلاثة أقسام تتحدد معالمها من خلال التزامه بتكرار المفتتح «٨ شارع لبسوس» ، بوصفها لازمة ، ثلاث مرات متباعدة :

٨ شارع لبسوس :

---

(١) س . م . بورا ، التجربة الخلاقة ، ت : سلافة حجازي ، ص٣٥

(٢) كافافي ، وداعاً للإسكندرية التي تفقدها ، ت :سعدي يوسف ، ص٥٢

هل كانت إسكندريتكَ ، البحرَ؟
أم الاستدارةُ
-ربما كانت إسكندريتكَ ، البابَ
هذا
الذي لا أراه
-ربما كانت المزهريةَ
أو شرفة القصرِ ، حيث الإله
كان يخذل أنطونيو ٢٣٧/٣

فيوجه منذ البدء سؤالاً إلى كافافي إذا كانت إسكندريته البحر /دلالة النهاية المفتوحة ، أو الاستدارة /دلالة اللانهاية ، أو الباب بما يحمله من دلالة الانغلاق .

ويبدو أن سؤال سعدي الموجه إلى كافافي ظاهري حول الإسكندرية لكنه في الحقيقة موجه إلى النفس الإنسانية على اعتبار أن الإسكندرية استعارة لدولة المدينة والمجتمع الحضري في لحظاته الحرجة وكثرة مآزقه وشيوع الشعور بالإحباط والغربة .

ويتحول سعدي في القسم الثاني إلى أنطونيو متقنعاً به في مشهد العشاء (الاحتفال الذي يعج بالخمرة والموسيقى) احتفالاً بلحظة المواجهة مع القيصر ، ويبدو أن الشاعراستطاع أن يدخل في جو من التوجع والرثاء والحيرة عبر إثارة التساؤلات على لسان أنطونيو/سعدي :

من أين جاء أغارقةُ الليلِ؟
من أين جاء النبيذ ؟
ومن أين هذا الغناء الذي يترنحُ ؟
-هذا الهواء الذي هو في هذه هوّةِ الآه ،آه ؟   ٢٣٨/٣

ويتجلى القسم الثالث كئيباً حيث يبدأ مشهد الغياب :

أعتمت الشرفةُ . . . .
الغرفة انسحبت عبر مرآة دولابها
والبحر غابْ . . . . .

ويتبع هذا القسم بسطرين من النقاط ليفتح مجالاً للتوقعات بنهاية الفاجعة ، بعدها يظهر بصيص من الأمل المحفوف بالتشكيك من خلال الصوت الموجه إلى المخاطب :

فإن كنت أنطونيو فانتظرْ
قد يناديك عبر هشيم المرايا إله ٢٣٨/٣

مما سبق يبدو أن سعدي يعمل تعديله وتبديله في نظرة كافافي الذي تفاعل نصياً مع أنطونيو (بلوتاخ) من قبل ليعبر عن نفسيته ويضفي مسحة من أثره في المعالجة الفنية لهذه الحكاية الإغريقية القديمة وذلك بالرغم من أنه يقتبسها ، وهذا ما تعبر عنه فريال غزول بقولها «إن العملية ليست اقتباساً لكافافي من خلال الترجمة له ، إنما هي عملية إعادة تصوير لنظرة سعدي للواقع والمجتمع المنهزم »[١] من خلال نفسية الإغريق المتجسدة بشعور أنطونيو ورغبته بالموت بشرف أثناء محاربة القيصر .

من ذلك نرى أن سعدي لا يعارض كافافي ، وهو في الوقت نفسه لا يقلده ، بل هو يعمل على تأسيس لغة شعرية مشتركة[٢] من أجل إقامة حوار معه لبيان فضله ، إذ أضفى أملاً على قصائده وتجسد ذلك في معظم خواتيم تلك القصائد نتيجة اعتقاده الأيديولوجي من أن الإنسان في النهاية سيتغلب لا محالة .

وتجدر الإشارة أن تأثيرات ريتسوس اليوناني في شعر سعدي لم تقف عند استخدام التقنية الريتسوسية التي تعمل على عكس مجرى الأشياء وكسر التوقع ، ومنح الأشياء ملموسيتها كالفرشاة ، والمنفضة والمشط . والاهتمام بالتفاصيل اليومية ، فتجاوزت ذلك إلى دخول سعدي مع مراجعه الأدبية بشكل عام بعلاقة غير شكلية مستنطقاً جوهراً غائباً يؤطر من خلالها تجربة التفاعل النصي ، فتظهر روح ريتسوس الشعرية متجلية في قصائده التي أصبحت مسكونة بمفرداته ، فتطفو على السطح وتتكرر في أعمال كثيرة . وأكثر ما نلمس ذلك في قصائد المطر عند سعدي (مطر أول ، ضباب مسائي ، ظهيرة ماطرة ، أمطار الصباح ، منظر شتوي) بحيث تتقاطع مع نص ريتسوس في قصيدة «مطر» :

وحيداً يسير في المطر
يبلغ منزله
ينفض معطفه المطري
في الممر ويعلقه
يرتقي السلم
يقف أمام النافذة
ينظر إلى المطر من وراء الزجاج

---

(١) Saadi Yusuf , Troubled waters , poem , Al-mada ,1995 , p.14

(٢) انظر قصيدة شجر إيثاكا ٣١٨/٣

ويتذكر المفاتيح القديمة الصدئة على مصطبة السرداب[(١)]

ويظهر تأثر سعدي بلوركا في أكثر من نص فيستدعيه على شكل تناص خارجي يثبت من خلاله مقطعاً شعرياً بين علامتى تنصيص في بداية القصيدة كما في قصيدة «ساحة اسبانية» :

«ما أكثر السفنْ
في مالقا ....
وما أشد البرد في الساحة !»

لوركا ٤٣٣/١

فيجعل سعدي هذا النص مفتتحاً لبنائه النصي ليتقاطع معه محاوراً إياه حواراً توافقياً ، فيشيع جو لوركا الغنائي في النص من حيث الشفافية في اقتناص اللحظة :

أرصفة الميناءِ ، يا أرصفة الميناءْ
يا أولَ الأرضِ التي عانقتُ لقياها
يا آخرَ الأرض التي ضيعتُ رؤياها ٤٣٣/١

ويتقمص سعدي نص لوركا السابق مستدعياً النص الغائب من خلال تعبيره عن المشاعر بصورة محسوسة « رائحة القيثار في الساحةْ » مشيراً إلى البسطاء الذين يكتب لهم لوركا القصائد معبراً عن انفعالاتهم الساذجة ، ويتجلى ذلك من خلال النص الحاضر :

يا غجر الحاناتِ : من يفتح لي الحانةْ؟ ٤٣٣/١ وانظر أيضاً ١٦٤/٢

الذي يستدعي النص الغائب عند لوركا مشيراً إلى الغجر البسطاء الذين وردوا في أشعار لوركا كثيراً .[(٢)]

---

(١) يانيس ريتسوس ، إيماءات ، ت : سعدي يوسف ، ص٧٣

(٢) لوركا ، الأغاني وما بعدها ، ت : سعدي يوسف ، ص١٣

الفصل الرابع
الإيقاع

الفصل الرابع
الإيقاع

يعد الإيقاع من المفاهيم التي استعصت على التعريف النهائي ، فلفظة الإيقاع كما يراها ياكبسون «ملتبسة إلى حد ما » .[1] وسوف نورد عدداً من الآراء التي تناولت مفهوم الإيقاع .

يعرف الإيقاع بأنه«النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما صوتي أو شكلي أو جو ما (حسي ، فكري ، سحري ، روحي) . وهو صيغة لعلاقات التناغم أو التعارض أو التوازي أو التداخل .[2]

والإيقاع ليس باعتباره أوزان الماضي لكن باعتباره الروح النغمي الأكثر شمولاً من مجرد الأوزان ، هو خيال السمعي يتغلغل بعيداً وراء مستويات الفكر والشعور الواعيين .[3]

وهو بعبارة أخرى ليس رهينة البعد الخارجي أو الصوتي فقط وإنما في حقيقته حركة منظمة «تواتر متتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام ، أو الحركة والسكون أو القوة والضعف واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء»[4] . وفكرة الإيقاع سبق وجودها الشعر . وهذا يقودنا إلى القول بأن الأوزان هي بمنزلة الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع ، فهي بهذا المعنى تمثل الجزء والإيقاع يمثل الكل .[5]

ويرى بعض الدارسين أن مفهوم الإيقاع مؤسس على المادة الصوتية ، وأن موضوعه هو الأصوات والموسيقى فقط ، إلا أن الإيقاع في حقيقته أبعد من ذلك إذ يتسع مفهوم البنية الإيقاعية ليشمل مختلف أنواع الاستجابات المنتظمة دون أن يقتصر على الجانب الصوتي ، بمعنى أنها تعبير مجسد لذلك الصراع المتصل بين الداخل والخارج ، فبواسطته يمكن « الكشف عن عدد كبير من المستويات الإيقاعية المستترة ، ومنها ما له طابع صوتي يتصل ببنية الإيقاع الخارجي صاعداً أو هابطاً منها ، شاداً الصلة الجدلية بين البنيتين مثل إيقاع الحرف ومجموعاته الصوتية فيما يسمى بالرجوع الصوتي أو الترجيع ، وإيقاع حركات

---

(١) رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ت : محمد الولي ومبارك حنون ، ص٤٣

(٢) خالدة سعيد ، مرجع سابق ، ص١١١

(٣) صبري حافظ ، مرجع سابق ، ص٤٨

(٤) مجدي وهبه ، مرجع سابق ، ص٤٨١

(٥) محمد الهادي الطرابلسي ، في مفهوم الإيقاع ، م . حوليات الجامعة التونسية ، ع٣٢ ، ١٩٩١ ، ص٢٠

أ- قصيدة العمود :

لم يبتعد سعدي يوسف عن القوالب الوزنية الخليلية في بداية انطلاقته الشعرية مستفيداً من اعتماد قصيدة العمود موسيقى الصوت والإنشاد . فكتب ديوانه الأول (القرصان) وهو عبارة عن قصيدة واحدة مطولة تنتظم في مائتين واثنين وعشرين بيتاً موزعة على خمسة وثلاثين مقطعاً ، وقد نظمها على بحر الخفيف لما تجتمع فيه مزايا ثنائية الجزالة والرشاقة ، الامتناع والسهولة ، إضافة إلى الغنائية ، والأصالة والرقة والرومانسية .

ولعل هذه المزايا التي تميز البحر ، حتى وإن كانت فضفاضة ، هي التي دفعت الشاعر لانتخابه لهذه المطولة ، عدا عن تنوع الصور الزحافية والعلل الجائزة في هذا الوزن ، مما يجعله مطواعاً للغة النص الشعري ، إذ يجوز في حشوه : (– ب – – ، ب ب – – ، – ب – ، ب – ب – ، – ب ب –) ويجوز في ضربه في القصيدة نفسها : (– ب – – ، ب ب – – ، – – –) مما يجعله «قريباً من النثرية التي تنثال انثيالاً لخفتها »[1]

أما في ديوانه الثاني «أغنيات ليست للآخرين» فقد بدأت تلوح بوادر التحرر من البحور القديمة ، إذ اشتمل على تسع وعشرين قصيدة عمودية من أصل واحد وثلاثين قصيدة . جاءت معظمها على بحر الكامل ، ثم يليه في الأهمية المتقارب ثم البسيط . مستفيداً مما يوفره بحر الكامل من جزالة لا تخفى على كل ذي حس موسيقي :

يـا أختـنـا إنـا بـلا وطـن نهواه إن صدقاً وإن كذبـا •
الـرمـل أطـفـأ دون أعيننـا لون البحار ومـزق الكتـبـا
-والمجـد أغـنـيـة مـلـطـخة نلهو بها ديناً ومنتسـبا
والشعر . . .ضِلّيـلٌ يتيـه بـه ظلماً ، ونابغة إذا رهبا١/٦١٦

واستخدم البحور الخليلية التي تتسم بموسيقية عالية رقيقة ، ، إن جاز لنا القول . فقصيدة «موعد في مكان ما » المنظومة على بحر المتقارب عبارة عن مقطوعة غزلية مشحونة بالرقة واللين :

تقـولـين إن لـنـا مـوعـدا نلمّ بأضوائـه الفرقـدا
ونغرق في موجةٍ من شـذىً تهـلّ علينـا وراء المدى
فديتكِ . . .
إنـي عبـدتُ الجمـال لَغير جمالك لن أعبدا١/٦٠٧

---

(١) عبدالرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، ص١٣٩

لا يخفى على مطلع أن خفة الوزن وما يتبعها من إطلاق القوافي هي سمة أوزان سعدي العمودية ، ولعل بكارة التجربة الشعرية هي السبب في هذا التخفف والسطحية في الرؤية والمباشرة في المعالجة . إضافة إلى أن سمة البساطة والمباشرة ولغة التحريض في تجارب سعدي الأولى تنسجم مع اعتماده الأنماط العمودية التقليدية .

ونلاحظ أن بدايات التحرر من قيود العمودي أخذت شكل البعثرة للبيت الشعري ، حتى إنه يبدو للمتلقي حراً في الظاهر إلا أنه لم يتجاوز التنظيم التقليدي . ونلاحظ ذلك في عدد من القصائد في ديوان « النجم والرماد» .

فالشكل في قصيدة «إلى عامل في الميناء» يوحي بأنه حر وهو في الوقت نفسه يقترب كثيراً من العمودي :

صديق الأغاني والبحار . . صديقنا
مضينا معاً حتى عرفت طريقنا
ربيعـاً وإيمانـاً
وحبـاً ونيرانـا
لقد وهب الإنسانُ للأرض موعدا
وقلتَ : سيأتيها . . فصرتَ رفيقنا ٤٨٥/١

لم يتجاوز المقطع السابق الأنماط التقليدية في نظم الشعر كما عرفنا من موشحات ، ومربعات ومسمطات ، ويمكننا إعادة تنظيم هذا المقطع بالطريقة الآتية :

صديق الأغاني والبحـار . .صديقنـا   مضينا معاً حتى عرفـت طريقنـا
ربيعـــــاً وإيمانـــــاً   وحبـــاً ونيرانـــــا
لقد وهب الإنسانُ للأرض موعــدا   وقلتَ : سيأتيها . . فصرتَ رفيقنا

ويبدو أن الشاعر سعى عن طريق تنظيم البيت الشعري بالشكل الحر إلى إعادة تنظيم اللغة بشكل من الأشكال ، ليحقق رؤيته التي يتملكها جرس موسيقي خاص ، ليوحي وكأن إيقاعاً كامناً في حركتها الداخلية يكاد يساوي المقدار الذي يتبدى في حركتها الخارجية من خلال توزيع الشطر : ربيعاً وإيماناً ، وحباً ونيراناً ،على فضاء سطرين مما يزيد من أهميتها على مستوى الترديد الصوتي الذي يحدث أثراً في النفس من خلال تنامي

الوحدات في البيت الأول ، ثم اختزالها في الشطر ثم يعمل على تناميها مرة أخرى من خلال البيت الثاني .

ب- قصيدة التفعيلة

تعد قصيدة التفعيلة «بنية ذات خصائص إيقاعية متوازنة بين تجربة الأذن وتجربة العين على صعيد الإيقاع الخارجي»[1] إذ أخذت تدريجياً تحتل (على المستوى البصري) مكانة لا يمكن تجاهلها بإضافة ملامح واضحة من تجربة العين التي تعتمد تشكيل فضاء النص إيقاعاً يتداخل مع تشكيل الزمان لينتجا معاً بنية إيقاعية مشتركة ذات دلالة عميقة . وتندرج

	البحر	المجلد الأول	المجلد الثاني	المجلد الثالث	قصائد ساذجة	حانة القرد	المجموع الكلي	النسبة المؤية
١	المتدارك	٦٥	٩٤	٩٥	١٥	٢٢	٢٩١	٣٩,٦٥٪
٢	الكامل	٧٤	٢٤	٥	٢	١	١٠٦	١٤,٤٤٪
٣	الرمل	٢٦	١٩	٢٠	٣	٢	٧٠	٠٩,٥٤٪
٤	النثر *	٣	٣٣	٩	-	٦	٥٨	٠٧,٩٠٪
٥	المتقارب	٣٣	١٢	٩	٢	١	٥٧	٠٧,٧٧٪
٦	الرجز	٢٣	٢٨	٤	-	-	٥٥	٠٧,٤٩٪
٧	السريع	٣٦	-	-	-	-	٣٦	٠٤,٩٠٪
٨	الوافر	١٦	٢	١	١	١	٢١	٠٢,٨٦٪
٩	الخفيف	٣	٥	٨	٣	-	١٩	٠٢,٥٩٪
١٠	البسيط	٧	٣	٤	-	-	١٤	٠١,٩١٪
١١	الطويل	٦	-	-	١	-	٧	٠٠,٩٥٪
	مجموع القصائد	٢٩٢*	٢٢٠	١٥٥	٣٤	٣٣	٧٣٤	١٠٠٪

جدول يبين عدد القصائد والأوزان المستعملة وتوزيعها في المجموعات والنسبة المئوية لكل منها

* ضمنت الباحثة قصيدة النثر لتبين مجموعها بالنسبة للأوزان المستعملة .

* مجموع القصائد العمودية ٤٣ قصيدة وهي في معظمها من المجلد الأول .

(١) علوي الهاشمي ، مرجع سابق ، ص١٢٤

معظم أعمال سعدي الشعرية ضمن هذا النمط بوصفه الوحدة الصوتية النغمية في الشكل الإيقاعي الخارجي لحركة الشعر المعاصر .

وفي ما يلي جدول يوضح توزيع أعمال سعدي وفق الأوزان الشعرية .

يظهر الجدول أن الغلبة في أعمال سعدي الممتدة بين عامي (٥٢-٩٧) للوزنين المتدارك والكامل ، وتبدو سيطرة وزن الكامل على أعمال المجلد الأول حتى السبعينيات ، في حين أخذت بالتراجع في بقية الأعمال حتى انتهت في عام ٩٧ بقصيدة واحدة .

ويظهر الرصد العددي أيضاً سيطرة وزن المتدارك على مجموع الأعمال دون منازع . وبدأت هذه السيطرة بالتصاعد حتى وصلت أوجها في أعمال المجلد الثالث الذي كتب في بداية التسعينيات . مما سبق نرى أن ما يؤكده الإحصاء الكمي لانتقاله من وزن إلى آخر عبر مراحل تطور القصيدة عنده هو اتجاهه إلى إيقاعات تسمح بالتخفف من الموسيقى العروضية بوصفها مظهراً صوتياً خارجياً ربما يعيق خلق قيم إيقاعية جديدة لديه .

ولأغراض تحليل البنية الإيقاعية سوف نورد نموذجين لقصيدة التفعيلة نظمت على هذين البحرين نظراً لغلبتهما وشيوعهما .

ومن النماذج على وزن الكامل نتناول مقطعاً من قصيدة «الدم في الشوارع» :

١- من يغسل الدم في الشوارعِ . . .--ب-/ب ب-ب-/ب ب
أيها المطرُ ؟ -ب-/ب ب-

٢- فاهطل على الإسفلتِ ، اهطلْ . . أيها المطرُ--ب-/--ب-/--ب-/ب ب-

٣- ولتنهمر أقسى من الطلقات تنهمرُ --ب-/--ب-/ب ب-ب-/ب ب-

٤- هذادمي العاري على الخشبات ينحدرُ --ب-/--ب-/ب ب-ب-/ب ب-

٥- ويظل عبرالريح ،والطرقات والأبوابِ ،ينحدرُ ب ب - ب - /- - ب - /ب ب - ب
-/- -ب -/ب ب-

٦- هذا الدم -الظفرُ --ب-/ب ب-

٧ - وكزهرةٍ وحشيةٍ . . . . ب ب-ب-/--ب-
يوماً سينفجرُ . --ب-/ب ب- ٢٨٢/١

يتكون هذا المقطع من سبعة أسطر شعرية تتفاوت طولاً من حيث عدد التفعيلات في كل سطر ، وقد ساهم هذا التوزيع للتفعيلات في التأكيد على حرية الشاعر في توظيف التفعيلة وفق ما تقتضيه الدفقة الشعورية ، مستعيناً بتشكيلات التفعيلة المختلفة من الزحافات والعلل(متفاعلن/--ب-ومتفا /ب ب-) .

يفتتح المقطع بالاستفهام الذي سبق أن تكرر في مقاطع سابقة تعبيراً عن الفقد الإنساني العام ، فيبدأ الإيقاع صاخباً مرتفعاً يعززه بالنداء لتخصيص جهة الخطاب . ولمنع تشتت الإيقاع الثوري في السطر الأول ، لجأ إلى رسم كتابته على سطرين متتابعين موحياً ببعض الدلالات الأسلوبية من خلال طريقة التقسيم هذه . ويتسارع الإيقاع من خلال تكرار الفعل (اهطل) في السطر الثالث ، حتى تزداد حدة هذا التسارع في السطر الرابع من خلال واو العطف التي تعزز هذا التتابع الدلالي والوجداني .

ويلحظ المتلقي أن الشاعر يحمل الجملة الخبرية في السطر الرابع إيقاعاً هادئاً يكشف عن نبرة فيها شيء من التوصيف الحزين ، ويعود مرة أخرى للتسارع من خلال الفعل (ينحدر) الذي يحمل حركة جريان الدم ، ماراً عبر مجموعة من الأشياء والموجودات (الريح ، الطرقات ، الأبواب) ، مما يساهم في تشكيل إيقاع الحركة السريعة التي لا يوقفها حد الموجودات التي ذكرناها ، حتى تصطدم مرة أخرى بالفعل (ينحدر) الذي يؤدي إلى وظيفة معاكسة فيسلم الإيقاع إلى الهدوء .

ونلاحظ أن تنامي الوحدات قد بلغ الذروة في السطر الخامس ، فبعد أن وصل عدد التفعيلات فيه إلى خمس تفعيلات بدت الحاجة إلى اختصارها وفق ما يقتضيه الإيقاع النفسي في السطر السادس إلى تفعيلتين تشتملان على نفَس إيقاعي هادىء ، فلفظة الدم التي تعد نقطة ارتكاز نغمي تحمل التفجر بذاتها دون الحاجة إلى مقومات لغوية على مستوى السطر نفسه . ويمهد الهدوء الإيقاعي السابق للضربة الإيقاعية الثورية المتمثلة بالسطر الأخير (وكزهرة وحشية ، يوماً سينفجر) . فهذا البيت له دلالة أسلوبية تعبر عن وقفة درامية تأملية قبل التحول إلى التفجير ، بمعنى أنها إعداد نفسي أدائي لفعل التفجير .

وقبل أن نتناول نماذج ممثلة لوزن المتدارك ينبغي التنويه إلى أن العروضيين عدوا التفعيلة الأصل في المتدارك هي (فاعلن /– ب –) وعدوا من زحافاتها : ب ب – ، – – ، إلا أن واقع النصوص الشعرية على المتدارك يظهر أننا إزاء نمطين إيقاعيين مختلفين : أحدهما يتسم بالبطء وتطغى فيه فاعلن /– ب – ، وربما وردت ب ب – قليلاً في هذا النسق . والثاني يتسم بالإيقاع المتدفق فتبنى قصائده من : ب ب – و – – فقط . كما شاع في الشعر الحديث فاعلُ / – ب ب . وستكون قصيدة «رحيل ٨٢» نموذجاً تطبيقياً للنمط الأول منها :

١– بعد حين ستغلق كل الغرف   –ب–/–ب–/ب
ب–/–ب–

٢– وابتداءً من القبو   –ب–/–ب–/–ب

نترك هذه الغرفْ -/ب ب-/-ب-
٣ - غرفةً -ب-
غرفةً -ب-
ثم نبلغ سطحَ العمارة -ب-/ب ب-/-ب-/ب ب
حيث المدافعُ -/-ب-/ب ب
نتركها هكذا . . . كالغرف -/ب ب-/-ب-/-ب-
٤ ـ ثم نمضي -ب -/-
لنبحث في دمنا أو خرائطنا عن غرفْ ! ب-/ب ب-/ب ب-/-ب-/ب ب-/-ب-

تتألف القصيدة من وحدة أساسية هي (فاعلن/-ب-) مكررة ثماني عشرة مرة فيبدأ النص وينتهي بها وبينهما تتوزع تسع تفعيلات ثانوية حصل بها ما حصل من زحاف . وقد ساهمت البنية المتشكلة من توالي الوحدة(فاعلن) ضعفي عدد مرات تفعيلة (فعِلن/ب ب-) في سيطرة إيقاع هادىء يخلق نسيجاً متجانساً من نقطة البدء إلى نقطة النهاية ، وساعد على ذلك عدد الوحدات في السطر الواحد ، فتراوحت بين تفعيلة واحدة من نوع فاعلن إلى خمس تفعيلات متنوعة بين فاعلن وفعلن .

وقد ساهم نظام التركيب اللغوي في التشكيل الدلالي والنفسي إذ إن افتتاح النص بشبه جملة ظرفية زمانية يعمل على إشاعة الحركة من خلال الحدث والزمان ، فالإيقاع ، كما نعرف ، في أبسط أشكاله حركة .

ونلاحظ على الرغم من توالي حركة الأفعال المضارعة (تغلق ، نترك ، نبلغ ، نترك ، نمضي ، نبحث) الموحية بضرورة خلق إيقاع متسارع صاعد ، إلا أنها عكس ذلك تماماً ، فالبدء بشبه الجملة(بعد حين) متبوعاً بسين الاستقبال يعطي المتلقي شعوراً نفسياً على النقيض من إيقاع التوتر . وهذا ما تمتاز به تفعيلة فاعلن في وزن مفردة (غرفةً /-ب-) التي تكررت مرتين موحية بالرتابة والتأني حتى وإن كان الرحيل (دلالة العنوان) خوفاً من المدافع .

وتساعد القافية ، إضافة إلى أنها ظاهرة صوتية خالصة ، في الكشف عن شبكة العلاقات الدلالية في النص ، فالكلمات المتقافية لاترتبط صوتياً فقط بل يمكن أن ترتبط على صعيد دلالي ، فالتطابق في مفردة الغرف المتكررة أربع مرات في نهاية السطور الشعرية ليس من جهة الروي فقط بل من حيث الصيغة الوزنية (فاعلن/-ب-) إضافة إلى بعدها الدلالي المكاني الموحي بمكان الأمن والسكينة للإنسان . مما يعني أن التكرار داخل القصيدة يدق على

إيقاع لفت الانتباه إلى الحاجة الإنسانية التي تقف ضد فعل الرحيل المتمثل في العنوان .

أما النمط الثاني الذي يبنى من ب ب – و– – فقد شاعت صورة (فاعلُ/–ب ب) المشتقة من (فاعلن) وذلك بإدخال زحاف القبض عليها (أي حذف الحرف الخامس) . ونشير لها في هذا المقام باعتبارها تشكل ظاهرة من ظواهر استخدام تفعيلة المتدارك ، غير متجاهلين موقف العروضيين من استعمال هذه الصورة ،إذ عدوها دخيلة ، مع التحفظ على هذا الرأي ، لعدم معرفة هذه الصورة من التفاعيل قديماً بسبب من «ندرة الأشعار المقولة عليه ، الأمرالذي لم يعط الفرصة الكافية لورود هذه الصورة في بعض الأشعار فتسجل لها قاعدة» .[1]

ومع كثرة استخدام هذا الوزن في الوقت الحاضر تكشفت الحاجة في الإيقاع الموسيقي إلى بناء مثل هذا التشكيل ، فالطبع السليم والأذن المطبوعة ترضيان بهذا الصورة ، وبخاصة عند شعراء بدايات شعر التفعيلة أمثال نازك الملائكة التي وظفت هذا الخروج على التفعيلة بوحي السليقة لا جرياً على مقياس العروض .

وسنتناول مقطعاً من قصيدة «نهايات» نموذجاً ممثلاً على هذه الظاهرة :

أعمى ،	– –
يطوّف بين قرى الله الإحدى والعشرينِ	– –/ب ب –/ب ب –/– –/– –/– –/–ب
وحيداً	ب/– –
مكتنزاً بعماه	– ب ب/– ب ب/– ٥
يضرب في التيه ، وتسبقه في التيه عصاه .	– ب ب/– –/ب ب –/ب ب –/– –/ب ب–٥
أحياناً يتوهم أن الأرض صديقته	– –/– ب ب/– ب ب/– –/– ب ب/–ب ب/–
أنى حلّتْ قدماه	–/– –/– ب ب/– ٥
فهو الناهل والمنهل	– –/– ب ب/– – / –
وهو المتسائل عما لا يسأل	– –/ب ب –/ ب ب –/– –/– –
وهو الأول	– –/– –
المنجرد الأجرد	– –/ب ب –/– –
وهو السرمد	– –/– –
. . . .	٣٢٧/٣

---

(١) صالح عبدالله الجيتاوي ، قول متدارك على البحر المتدارك ، ص١٧

يهتز إيقاع ضرب العصا على نغمات تفعيلة الخبب التي هي عبارة عن زحاف يعتري تفعيلة المتدارك (فاعلن) ، مع ارتعاشات الشاعر الروحية حركة وتدفقاً وجرياناً ، بفضل إيقاع تفعيلتي فعِلن وفعْلن اللتين تمنحان خفة وسرعة تلاحق نغمي .

ونلاحظ حجم الحرية التي توافرت للشاعر من خلال توظيف تفعيلة المتدارك التي أكثر فيها من الزحافات والعلل . فلو تأملنا السطور السابقة لوجدنا تفاعيلها إما فعلن/ب ب– التي وردت ثماني مرات أو فعلن /–– التي وردت في هذا المقطع ثلاثاً وعشرين مرة ، إضافة إلى تفعيلة (فاعلُ/–ب ب) التي تكررت تسع مرات ، كما وردت (فعلان / ب ب – ٥) في نهاية سطر واحد ، وودرت (فع / –) في نهاية سطر واحد أيضاً .

ويرتبط التجانس الصوتي في تكرار الحرف(الهاء) الذي يحكي انسياب القافية اللانهائي(اه) في المفردات (عماه ، عصاه ، قدماه) ارتباطاً وثيقاًبنبرة القداسة والعلو من خلال غلبة الأصوات المفتوحة التي تشير إلى دلالة تصاعد الإيقاع الديني إلى حد ما ، وارتباطها أيضاً بدلالة العنوان «نهايات» الأشياء ، وعلاقتها بالمطلق .

فعلى الرغم من وجود وقفة عروضية تامة في المقطع الأخير (السرمدْ) إلا أن المتلقي يشعر بوجود كلام محذوف يظهر من خلال النقاط(. . .) في السطر الثالث عشر وما يليه ، فتوحي بتوقف الكلمات في الحلق لاستكمال الصفات السامية المتعالية ذات الأثر الديني (الأول ، الناهل ، السرمد . . .) .

كما يساعد تكرار الضمير هو (وهو الأول) على إضفاء هالة من القداسة من خلال الدخول في تناص مع الفواصل القرآنية هو الأول والآخر ،و (هو الله أحد) .[(١)] ويبدو أن سبب هذا التقاطع الصوتي مع التراث الديني بهدف الجمع بين حالة الأعمى (رمز الشاعر) وسيدنا موسى (صاحب قصة التيه) في التراث الديني من خلال الشعور بالضياع والتوهان عبر صحراء النفي الكبرى ، وقد ساعد إيقاع الخبب في ذلك كما لاحظنا .

والسؤال الأن لماذا المتدارك؟ وأميل هنا إلى تبني رأي علي جعفر العلاق في هذه القضية ، إذ يقول إن « القصيدة العربية في أية مرحلة من مراحلها لم تكن تتجاوز في الغالب بحراً أو بحرين يغطيان بعباءتهما الفاعلية الشاعرية السائدة»[(٢)] . فالكامل في الخمسينيات كان ملاذاً لمعظم الشعراء – على حد تعبيره– يوفر لهم متطلباتهم الإيقاعية وكان بحراً طيعاً لا

---

(١) سورة الإخلاص

(٢) علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري ، ص٩٢

وعورة فيه ، ثم يرى أن الصدارة تحولت إلى تفعيلة الرجز ويتلوه المتدارك والمتقارب اللذان يرى أنهما يهيمنان على الساحة الإيقاعية . فعلى الرغم من أنه لم يستند إلى أدلة إحصائية تدعم رأيه نجد أنه يتوافق مع ما توصلنا إليه من نتائج تبين سيادة الكامل على شعر سعدي في الخمسينيات ثم المتدارك في منتصف الثمانينيات (انظر الجدول السابق) .

والشعر الحر بعامة أخذ يتخفف من ضغوط العروض على خياراته اللغوية فوجد الشعراء أن الرجز والمتدارك ، وهما الوزنان الأكثر شيوعاً يطاوعان هذا التخفف . وهناك عوامل عديدة تفسر شيوع هذا الوزن عند سعدي يوسف أبرزها تتعلق بطبيعة تكوينه النفسي والبيئي إذا جاز لنا التعبير ، فطبيعته ميالة إلى التحرر من كل القيود ، وحركة الترحال والتنقل المستمر تحتاجان إلى وزن شعري مرن متعدد الزحافات والعلل وبخاصة التفعيلة (فاعلُ) التي توصف بأنها طيّعة جداً كي تساعده على قول ما يريد ووصف ما تقع عيناه عليه من مشاهد حضارية وأسماء أماكن وأعلام أجانب وغيرها .

فما هو الوزن الذي سوف يستوعب السطر الآتي غير المتدارك :

«سيارةُ آنّي مونتيني

بجوادين تسير إلى 3 شارع هنري الرابعْ »

وبالقدر الذي يحتاج الشاعر إلى وزن « يخاطب الحساسية ويصور حركة الإيقاع للأذن تصويراً محكماً موحياً (بلفظه وحركته ومعناه) ، وأنه أول الإيقاعات في الاستنباط لأنه أبسطها »[١] حتى وإن تجاوزه القدماء في الاستعمال .فإنه يحتاج إلى تفعيلة تتمتع بالسهولة والطواعية للخيارات اللغوية ،ليسهل على الشعراء امتطاؤها في أساليب قريبة من لغة النثر .

جـ- ظواهر إيقاعية

ولعل من الضروري التوقف عند بعض الظواهر الإيقاعية والعروضية التي تميز بها شعر التفعيلة عند سعدي يوسف ،لنكشف عن رغبة الشاعر في التمسك بنماذج الإيقاع الخارجي ، والعمل على بعثها ضمن النص الواحد في حركة لا يمكن تسميتها إحيائية ، بوصفها رد فعل لمختلف التحديات المحيطة بالواقع ، كما يرى ذلك علوي الهاشمي[٢] ، بل

(١) محمد العياشي ، نظرية إيقاع الشعر العربي ، ص١٨١ ، ١٨٣

(٢) علوي الهاشمي ، مرجع سابق ، ص١٢٨

هي رغبة في التعبير عن الذات الممزقة التي تتشظى رؤاها وتتعدد الأصوات فيها ، فتعبر عن ذلك من خلال تنويع الأوزان في القصيدة الواحدة إضافة إلى الرغبة في عدم الخروج من بوتقة التجريب الفني .

وسوف نتناول أبرز هذه الظواهر المتمثلة بمزج الأوزان والتدوير والتوتر الموسيقي :

١- مزج الأوزان :

- شعر التفعيلة/التنويع

وفيها تتنوع الأوزان تبعاً للمقاطع الشعرية التي تؤلف بمجموعها القصيدة كاملة(١) فيتنقل الشاعر بينهما على التوالي أو التناوب وفق ما تقتضيه الرؤية الخاصة . وتعد قصيدة «عبدالسلام » التي اشتملت على وزني الكامل والسريع أول قصيدة تحمل هذه الظاهرة في العراق من الشعراء المعاصرين وذلك على افتراض صدق التاريخ المثبت في نهاية القصيدة (٩٥٧/١٢/١٤)* مما يتناقض ورأي محسن اطيمش من أن قصيدة السياب «رؤيا» التي كتبها عام ١٩٥٩ لها قصب السبق . وفي ذلك يقول«ولم يحاول الشعراء الآخرون تجريبها إلا بعد ذلك التاريخ كما في شعر شاذل طاقة والبياتي»(٢) .

لقد بلغت نسبة شيوع هذا النمط ٦،٩٥٪ بحيث استفاد من المزج بين أوزان تتسم بالتقارب الصوتي فيما بينها . وهو ما يمكن أن نطلق عليه التنويع البسيط كما في الكامل والسريع ، فالوحدة الأساسية في الأول(متفاعلن /ب ب –ب –) تشترك مع الثاني (مستفعلن /– – ب –) في صورتها الثانوية (متْفاعلن /– –ب –) وربما يكون ذلك من مسوغات ظهور هذه الصورة عند سعدي يوسف مبكراً .

ويتجسد التميز الأسلوبي بتوظيف الشاعر للنمط الثاني من التنويع ، وهو الذي نطلق عليه (التنويع المعقد) لأنه يتم بين الأوزان ذات التباعد الصوتي ،

كما في الرمل والمتقارب أو الرمل والسريع أو المتدارك والوافر والكامل .

ويظهر التنويع في أوجه عندما يوظف الأوزان المتناقضة فيجمع في القصيدة الواحدة بين

(١) محسن اطيمش ، مرجع سابق ، ص٢٨٥

* راجعت الباحثة الطبعة الأولى من الأعمال الكاملة١٩٧٨ والثانية ١٩٧٩ والثالثة ١٩٨٣ ولاحظت ثبات التاريخ وتغير عنوان القصيدة ، ففي الطبعتين الأولى والثانية وردت بعنوان «عبدالرحيم » وفي الطبعة الرابعة دار المدى ١٩٩٥ التي اعتمدتها الباحثة في الدراسة تغير العنوان إلى «عبدالسلام »

(٢) محسن اطيمش ، مرجع سابق ، ص٢٨٦

الأوزان ذات التباعد الصوتي والتقارب الصوتي من جهة ، وبين الأوزان أحادية التفعيلة وثنائية التفعيلة من جهة أخرى ، كما في قصيدة « الرماة » التي استخدم فيها خمسة أوزان وهي على التوالي (الوافر ، الخفيف ، الكامل ، المتدارك ، المتقارب) .

ويشير سعدي يوسف في إحدى قصائده إلى التحول من وزن إلى آخر كما في قصيدة «إشارة» إذ ينظم المقطع الأول على وزن المتدارك ، ويستمر فيه ثماني صفحات ، وعندما يصل إلى الصفحة التاسعة يفاجئنا بعبارة «ضيق أيها المتدارك » فيكشف من خلالها بأن الوزن لم يعد ملائماً لنقل أفكاره والتعبير عن رؤيته في هذه القصيدة . فكانت هذه العبارة ممهداً لانتقاله إلى وزن الوافر ، ربما لشعوره بأنه سيكون أكثر سعة من المتدارك فيستوعب رؤيته التي يفرضها الموضوع .

وأكثر نماذج هذه الظاهرة تلك التي امتازت بالمراوحة بين موسيقى الأوزان في القصائد المقطعية والتوقيعية ، فيبدأ المقطع الأول مستخدماً وزناً ثم ينتقل إلى وزن آخر في المقطع الثاني ثم يعود إلى الوزن الأول في المقطع الثالث ، وهكذا متوخياً الترتيب . وقد أشرنا إلى ذلك سابقاً في قصيدة «الانجراف ١» .

وتتنوع موسيقى القصائد وإيقاعاتها تبعاً لتنويع الحالات والمواقف ، فهي في معظمها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بتقلبات الحالة النفسية والانفعال الناتج عن الموضوع ، فالانتقال من وزن إلى آخر عبر المقاطع الشعرية هو مؤشر إيقاعي إلى الانتقال من مناخ وجداني إلى آخر ، أو من موقف إلى آخر في الإطار العام الكلي لبنية القصيدة . وتمثل قصيدة «ثمانية مقاطع» ذلك ، إذ يبني المقاطع الأربعة الأولى من وزن الرمل ، ويبني بقية المقاطع من وزن السريع . ولنأخذ مثالاً على ذلك :

أمس في حانٍ على الشاطىءِ مهجورٍ ثملنا
وتحدثنا ، وغنّينا طويلا
غير أنا حينما فارَقَنا الحانُ بكينا
كان رملُ الشاطىءِ المهجورِ صلباناً علينا

وظف سعدي يوسف نسق الرمل(فاعلاتن) الذي يلائم في هذا السياق الحكاية والوصف والقصة . وفي مقطع لاحق يجد الشاعر نفسه منساقاً بسرعة وخفة لمشهد من الطبيعة يقول فيه :

أمرُّ بالنهر ، وفي مائه
تذوبُ أو تنفصلُ القطَرَةْ

المنتهي من بعض أسمائِه
والمبدأُ الثلجيُّ والثورةْ ٢٨٨/١

إن استخدام وزن السريع في هذا المقطع يفيض سرعة وخفة تتناسب وتتابع الدفقات الشعورية التي تصورها حركة المرور (زمنياً) بجانب النهر وتناظرها مع السرعة (الزمنية) التي تتطلبها حركة ذوبان القطرة في الماء . ذلك أن الانتقال من وزن إلى آخر يتفق مع البنية الدرامية للقصيدة التي تتنامى من موقف إلى آخر . ومن جهة أخرى فإن هذا التنويع يوسع من حرية الشاعر الذي يرمي إلى التخفف من عبء العروض لصالح التعبير الشعري .

وتظهر الحاجة إلى التنويع تبعاً لتعدد الأصوات وهذا مطلب منطقي يفرضه الإيقاع الداخلي لكل صوت من أصوات بناء القصيدة . وكنا تناولنا قصيدة«عبور الوادي الكبير» سابقاً .* وتمثل قصيدة «شكراً لامرىء القيس» نموذجاً آخر إذ تتكون من ستة مقاطع : ثلاثة منها على وزن المتقارب ، وثلاثة أخرى على وزن الكامل ، وقد نظمها بطريقة المراوحة والتناوب ، فالأول والثالث والخامس على وزن المتقارب والثاني والرابع والسادس على وزن الكامل ، فيعبر عن الصوت الأول في مقاطع وزن المتقارب بصوت الشاعرالداخلي موظفاً ضمير المخاطب (أنت) على سبيل التجريد ، ويعبر عن الصوت الثاني في مقاطع وزن الكامل بصوت الشاعر المتكلم إلى الجمهور موظفاً الضمير(أنا) ، فيبث آلامه وأحزانه وشكواه ، حتى يخيل للمتلقي إمكانية تجزئة القصيدة إلى قصيدتين وفق الأوزان المذكورة سابقاً .

- شعر التفعيلة والعمودي /التناوب

لم تبلغ هذه الظاهرة حداً مميزاً في أعمال سعدي يوسف ، فقد ظهر التناوب بين العمودي والحر أربع مرات تركزت ثلاثة منها في المجلد الأول ، قريب العهد بالتجربة العمودية ، فتشكلت القصيدة من مقاطع تقوم على التفعيلة ومقاطع تقوم على العمودي . ومنها قصيدة «عبور الوادي الكبير» المكونة من أربعة مقاطع : الأول والثاني والرابع منها نظمت على وزن المتقارب ، أما الثالث فنظم على وزن المتدارك . ويتخلل المقطع الرابع الذي نظم على وزن المتقارب أبيات كان نظمها عمودياً على بحر الطويل ، ويبدو أن الحاجة إلى نظم مقطع فيه جزالة التراث القديم ولغته الفخمة تتناسب وحالة الانهزام الداخلي التي

* انظر مبحث البناء الداخلي / الحوار وتعدد الأصوات .

يعيشها الفارس الليلي فتصور الأبيات ارتداد البطل إلى الماضي لعله يجد فيه ملاذاً بعد أن تاه عبر الفيافي مدة طويلة لا يعرف مأوى وبخاصة عندما يكون المأوى الأخير مدن الأندلس التي فارقها أجداده من قبله فكانت حالة من الاستدعاء التاريخي :

ذهبت إلى السوق ، كنت غريباً به ، متعباً ، والتجار
يدورون حولي ......
يقولون لي : نشتري منك هذا القميصْ
وكانوا يمدون أيدَيهم نحوهُ :
نشتري منك هذا القميصَ الملطخْ
ولكنه راية لبستني غداة الهزيمةْ .
جوادي على الودي الكبير ، ورايتي
بغرناطةِ الأبراج ، يكنزها الصخرُ
لقد كانَ لي فَيها أنيس ، وإن لي
أنيساً بها حتى لو اجتاحها العصرُ
وغُيّبَ ما بين القلاع وسهلها
كتائبُها العشرون والسامرُ البدرُ ١٦٦/١

ولا يفوتنا القول بأن الأبيات التي نظمت عمودياً في مجمل أعماله والموظفة في هذا النمط من المزج كانت في معظمها على بحر الطويل لما لهذا الوزن من عمق إيقاعي وجزالة مستوحاة من التراث .

- المزج بين الشعر والنثر/الاختلاط

أظهر تحليل القصائد عروضياً اشتمال أعمال سعدي على ست عشرة قصيدة أي ما نسبته ٢,١٨٪ يختلط فيها شعر التفعيلة بالنثر ، وتركزت معظم هذه القصائد في المجلد الثاني . وهذا يقودنا إلى التنويه بتدرج سعدي في محاولة التفلت من الأوزان ، إذ يشتمل المجلد الثاني على ما نسبته ٩,٧٪ من قصيدة النثر .

تقوم قصيدة « إذن نزنر هذا الوطن بالبترول والديناميت» على ستة مقاطع : الثاني والرابع والسادس منها نثرية ، والأول والثالث نظمت على وزن المتدارك والمتقارب ، والخامس نظم على بحرالبسيط (عمودي) بحيث تشكل هذه القصيدة نموذجاً تجريبياً يشتمل على معظم أنماط المزج (تنويع ، تناوب ، اختلاط) .

ويبدو أن التدفق الشعوري لم يستطع أن يحدده أو يقيده وزن حتى وإن كان ذلك الوزن هو المتدارك كما أوضحنا سابقاً . فنلاحظ طول تركيب السطر الشعري في المقطع الثاني . ويشتمل على أسماء أعلام وأماكن لا تنتظم في نسق شعري مما أضطر الشاعر لأن يكتبها نثراً ، إضافة إلى أن بنية التكرار التي يقوم عليها المقطع هي بنية نفي وتمرد وثورة على كل المعطيات حتى وإن كانت وزناً :

ليس لنا أن نعرف عن مظفر النواب إلا طرائقَ الكوكتيل .
-ليس لنا أن نسمي مارغريت تاتشر السيدة كوكلاكس كلان .
ليس لنا أن نقول أن موسوليني كان أيطالياً .
ليس لنا أن نجمع الألفباء والألفميم في فراشٍ آمن .
ليس لنا أن نجعل الألف إلى الألف هكذا :
آآآآآآآ ٤٤٩/٢

ويأتي المقطع السادس علامة على تطورالرؤية وتناميها فيلحقه بعلامة التفلت من الوزن / القيد رغبة بالانعتاق من كلِ الأشياء ، وبخاصة أن المقاطع الموزونة كانت تدور حول الشعور بالضياع عبر المدن واصفاً الطرق إليها (عدن ، أصفهان ، بغداد ، بيروت والشام) بأنها مغلقة في وجهه :

لا فائدةَ .
سعدي يوسف يكتب منذ ثلاثين عاماً .
يجرب .
ويقتتلُ
ويحتقرُ الحكّامَ . ٤٥٣/٢

٢-التدوير

يبدو أن مصطلح التدوير لا يقل عن مصطلح الإيقاع من حيث الالتباس في تحديد مفهومه . فهو في الأصل «اشتراك شطري البيت الواحد في كلمة واحدة فيكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني»(١) .

أما ما اصطلح عليه بظاهرة التدوير في الشعر الحديث فلا شأن له بذلك . وإنما يعني

(١) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص١١٢

طول البيت الشعري (عروضياً) من حيث عدد تفاعيله ، مما يدعو إلى تقسيمه على أسطر كتابية متتالية . فالبيت الشعري من الناحية العروضية لا ينتهي إلا بانتهاء تفاعيله . ولكن شعر التفعيلة يتيح للشاعر أن يطيل كما يشاء في البيت (أي يكرر تفاعيله دون حد خلافاً للشعر العمودي) . ولكي تحافظ القصيدة على شكلها الخارجي الشعري المغاير لصورة النص النثري ، لا بد من تقسيم البيت الطويل إلى أسطر . ولما كان من الممكن أن يقسم بطرق مختلفة ، فإن اختيار الشاعر قسمته على هيئة معينة ربما كان له دلالة إيحائية أسلوبية ، إضافة إلى أن طول البيت يحمل دلالة التدفق والجريان والتتابع .

ونحن لا نجد بداً من التعامل مع المصطلح وفق ما شاع في النقد الحديث ، مع التحفظ على ذلك . إذ يقصد به الجريان ، كأن تتصل سطور القصيدة بعضها ببعض اتصالاً يغلب عليه اتصال المعنى والإيقاع بكثرة ، حتى تصبح القصيدة كأنها بيت واحد أو مجموعة من الأبيات الطويلة بطريقة غير مألوفة[(١)] .

ويعد التدوير من أبرز الملامح الإيقاعية في شعر التفعيلة ، وقد تلمست نازك الملائكة هذه الظاهرة منذ الخمسينيات ورفضتها ، إلا أنها لم تجد بداً من مناقشة بعض نماذجها كونها تشكل ظاهرة لا يمكن تجاهلها . وقد أطلق عليها سيد البحراوي «فلسفة الحالة ورغبة الشاعر في خلق حالة متكاملة وممتدة دون توقف بفيض مشاعرها ودلالاتها »[(٢)] .

وللحقيقة نقول إن الأسلوب الشعري عند سعدي يوسف أميل إلى التدوير ، وفق هذا المفهوم ، منه إلى التقيد بالأسطر المحددة بنهايات . وذلك أنه في طريقة تركيب العبارة واختيار المفردة وعرض الفكرة أقرب إلى الجملة المتصلة ، التي تسعى إلى تحرر الوحدة النغمية من القافية التقليدية .

والتدوير نوعان : التدوير على مستوى السطرالجزئي مهما بلغ طوله والتدوير على مستوى القصيدة الكلي من أولها إلى آخرها . ويبدو أن التدوير على مستوى السطر يظل «حاجة تعبيرية وموسيقية لتحقيق إيقاع التجربة»[(٣)] فهو مدى مفتوح يتسع أو يضيق ، يتشظى أو يلتئم ، استناداً إلى إيقاع الشاعر الداخلي . ومثال ذلك مقطع من قصيدة «الأحفاد» :

---

(١) يوسف بكار ، وليد سيف ، العروض والإيقاع ، ص٣٦٩

(٢) سيد البحراوي ، مرجع سابق ، ص١٦٢

(٣) علي جعفر العلاق ، مرجع سابق ، ص١٠٣

١- أدخلتِني في زهرة الرمانِ ، ثم مضيتِ عني
--ب-/--ب-/--ب-/ب ب-ب-/-
٢- وتركتني ،أعرفتِ أني . .سائرٌ في زهرة الرمان
ب ب-ب-/ب ب-ب-/--ب-/--ب-/--ب
٣- آلافاً من السنواتِ ؟
-/--ب-/ب ب-ب
٤- أفتحُ في التويج مدينة قرويةً
-/ب ب-ب-/ب ب-ب-/ب ب-ب-
٥- وتعاونيةَ مستريبينَ . . . .
ب ب-ب-/ب ب-ب-/-
٦- السماءُ قريبةٌ
-ب-/ب ب-ب-
٧- وبعيدةٌ أرضي .
ب ب-ب-/--

وبتأثير التدوير يبدو هذا المقطع قطعة موسيقية متشابكة يصعب فصل بعضها عن بعض ، فكما جرى التدوير في التفاعيل وزحافاتها جرى كذلك في المعنى ، فالسير عبر زهرة الرمان يتصل مع المدة الزمنية له(يسير في الزهرة آلافاً من السنوات) ويبدو هذا الاتصال منطقياً ، ثم يتبع اتصال السنوات بالفعل (أفتحُ) (السنوات أفتح) كي تتعمق دلالة التدوير فنياً فلا حاجة للاستراحات العروضية مثلما أنه لا حاجة للاستراحة من فعل (استمرّ) يقوم به عدة سنوات دون توقف .

ولا تفوتنا الإشارة إلى أن الإفراط في التدوير يضعف الإيقاع ويرهق نفَسَ القارىء ويحرمه من متعة التأمل ، وبخاصة إذا شكل التدوير من القصيدة الكاملة سطرين شعريين فقط . إلا إذا أحسن الشاعر التعويض عن الموسيقى الخارجية بالموسيقى الداخلية وببعض القوافي الداخلية كما نلحظ ذلك في قصيدة «رحلة الطائر الأخيرة» فتتكون من سطرين شعريين كل سطر منها يلتقي بالآخر من خلال قافية موحدة متمثلة بالمفردتين (عليّ ، إليّ) :

حينما أدخلُ عش الأرضِ
مقروراً

مسروراً
ويسترخي جناحاي
وأرخي الجفن كي لا أبصر الأشجار تنأى مرة أخرى
فلا تبكي عليّ
قلت : لا تبكي . . .
وإن شئتِ اذكري أن جناحيّ
هما الماءُ
ولا ماء بلا موج
ولا موج بلا منكّسرٍ
. . . .
. . . .
. . . .
ها أنذا أرقدُ
مقروراً
مسروراً
بلغتُ الشاطىء الآخر .
لا تبكي!
فحتى صوتُ أنفاسي لن يأتي إليّ . . . ق/٧١-٧٢

نجد أن الإيقاع الذي خلفه التدوير في هذه القصيدة جاء طيّعاً منسجماً ومقتضيات التجربة ، فيقدمه من خلال حوار متصل يوحي أنه بين صوتين : الذات والآخر ، مفعماً بالحب والحنين .

تستمر القصيدة متدفقة بموسيقاها منذ بدايتها حتى النهاية دون الحاجة إلى الاستعانة بوقفات عروضية حتى أصبحت القصيدة كاملة عبارة عن سطرين شعريين ، الأول يبدأ من السطرالكتابي الأول وينتهي بالسادس ، ثم يبدأ السطر الشعري الثاني من السطرالكتابي السابع إلى نهاية القصيدة . ومما ساعد على تقبل هذين السطرين الطويلين على نفس واحد ما وفره الشاعر من تنغيم عن طريق التكرار الصوتي على مستوى الوحدة الصوتية (روراً) في لفظتي مسروراً ومقروراً ، وتكرار بعض الحروف المتقاربة في المخرج مثل (السين والشين والصاد) في الكلمات (عش ، أشجار ،شاطىء ، شئت) و (منكسر ، صوتي ، مسروراً ،

يسترخي) إضافة إلى ما تضفيه حروف المد في الكلمات (يسترخي ، أرخى ، تنأى ، أخرى) إذ تشترك جميعها في إضفاء اللين والرقة الانسيابية والإطلاق الذي يتناسب وطبيعة المكان البعيد .

وتساهم واو العطف في إضفاء جو من الإيقاع التتابعي الذي يسرع في القراءة دون انقطاع ، ولا ننسى دور رد الأعجاز على الصدور -إن جاز لنا تسميته بذلك - فينتهي الشطر العاشر بمفردة (موج) ويبدأ السطر الحادي عشر بالكلمة نفسها ، فيوحي بأن الموج يتبعه الموج كالكلام الذي يتبعه الكلام دون انقطاع .

ولا يفوتنا الإشارة إلى تجربة سعدي يوسف مع التدوير الكلي (القصيدة المدورة) التي تأتي فيها جميع أسطر القصيدة مدورة تدويراً كاملاً من أولها إلى آخرها ، فلم تكن مثل سابقتها (تدوير السطر) ، ولم تسلم من بعض العيوب والمزالق . ونورد مقطعاً من قصيدة «استقبال» :

ثلج على الصبار ينـــزلُ ، ثـم غمـغمــــةٌ ومـقـهـــى ، نجـمــةٌ
ومـعسكـراتٌ ، ثـوبُ قديسٍ تناوشه ذئـاب ، ذاتُ أحـذيـة مـن
الجلد الأنيق . وكيف تبترد السلاحف في سواحــل حضرمــوتَ ؟
البدرُ يومىء عند قاع النهر ، والفتياتُ يصرخن انتشاءً . لا أريد
رصاصةً . حظي من الدنيـا الحوائـط لصقَ ظـهري . كـم يـكـون
العشب نضراً في مساهب شهرزورا رأيت حبلاً قد تدلى .أيـــن
يوسفُ؟ كنتُ في أسواق تمبكتو . . . وضعتُ . سفينـةٌ جنـحـتْ
بنا ليلاً على ضحضاح جيبوتي ح/٩

ويبلغ طول هذه القصيدة المدورة صفحتين كاملتين من القطع الصغير ، وإذا حاولنا أن نحلل دورتها النغمية نجدها تتكون من مائة وإحدى وثلاثين تفعيلة من تفعيلات وزن الكامل ، وقد اشتمل السطر الشعري الواحد على ما يقرب من ست تفعيلات .

نلاحظ أن التدوير المفرط يمكن أن يكون مرهقاً للقارىء ، بسبب تدفق العبارات الشعرية مع الإيقاع المتتابع دون وقفات موسيقية . وعلى القارىء أن يتوقف وقفات متوترة موسيقياً عند نهايات الجمل المكتملة . إذ إن انتهاء الجملة يدعو إلى وقفة قبل استئناف الجملة التالية كما يحدث في الكلام العادي أو النثري ، إلا أن استمرار الإيقاع العروضي يدعو إلى الاستمرار ، ولذا تكون الوقفة على آخر الجملة وقفة معلّقة ، توحي بانتهاء الجملة ومعناها وفي الوقت نفسه توحي باستمرار الإيقاع الوزني حسب متطلبات العروض .

وللتخفف من التدوير الذي استمر مستغلاً بياض السطر كاملاً دون استراحة ، ومن أجل زيادة الإيقاع الحركي ، لجأ سعدي إلى المزج بين التساؤل والحوار « . . . لماذا غادر البشرُ الحديقةَ؟ لا أريد يديك . . .» . كما لجأ إلى بعض أنماط المراوحة والتلاعب اللفظي بين فعلي الأمر والمضارع المتجانسين :

«قطارات الجنود تمرُّ . . . مُرَّ . تمرُّ . مرَّ : تمرُّ . مرَّ الثلجُ في
موسكو يُسَخِّنُ أدمعي . . .»

فيخلق من خلال هذا التناوب المتجانس إيقاعاً متتابعاً يقوم على موسيقى الذبذبة والاهتزاز الذي تضفيه كثافة الراء الصوتية .

وحرص على توظيف التداعي الحر كما في قوله :

. . . سأحرقُ الأوراقَ .قد يأتي المفوّضُ . كنتِ أنعسُ في
قطار الليل مغلولاً . وكان المقعد الخشبيُّ طائرتي التي سقطتْ .

لقد ظهرت ملامح السرعة في الإيقاع الناتج عن الانفعال والتوتر المسيطرين على الشاعر واضحة جلية ،مما جعل الإيقاع والفكرة يتوافقان ، فيترك الصورة تتداعى كما يتداعى الإيقاع ويتدور بحرية مطلقة . كما يظهر ذلك من خلال حشد أكبر عدد ممكن من أسماء الأماكن (موقاديشو ، موسكو ، المدائن ، حجّة ، حضرموت ، شهرزور ، أسواق تمبكتو ، جيبوتي . . . .) .

مما سبق نلاحظ أن الدفقات النغمية في هذا النمط لم تكن موفقة كما هي في تدوير السطر ، فعلى الرغم من المحاولات السابقة إلا أنها لم تحقق نجاحاً فنياً ، ولربما أحس الشاعر بفشلها بوصفها تقنية فنية . فلم يستمر بها طويلاً .

٣- التوتر الموسيقي

يلعب المستوى النحوي دوراًهاماً في تشكيل النظام الإيقاعي للقصيدة[١] ، ويشتركان معاً في تشكيل ظاهرة التوتر الموسيقي ،وهي ظاهرة من الظواهر الإيقاعية الشائعة في الشعر الحديث .وقديماً كان يعرف على مستوى المصطلح التراثي بالتضمين(أي نهاية البيت العروضي واتصال آخره نحوياً ودلالياً بالبيت التالي . وقد عرّفه جون كوهين بأنه« عدم التطابق بين الوزن والتركيب»[٢] نتيجة اختلاف الوقفة الدلالية والنظمية .

(١) سيد البحراوي ، مرجع سابق ،ص١٠٢

(٢)جون كوهين ، مرجع سابق ، ص٣٢

وتعددت أنماط هذه الظاهرة ،منها : أن البيت الشعري ينتهي عروضياًولا ينتهي نحوياً ودلالياً ،فيفرض العروض التوقف ، في حين أن تركيب الجملة النحوية الممتدة إلى السطر التالي يدعو إلى الاستمرار ،عندها يحدث التعارض بين نسقين من الوقفة ، فنتوقف وقفة عروضية معلّقة متوترة مع نهاية البيت /السطر الشعري ليوحي باستمرار النمط التنغيمي الممتد على طول الجملة النحوية حتى نهايتها ،ويسهم في تدفق الأبيات وترابطها على الرغم من الوقفات العروضية . من ذلك :

حين كان الهواءْ
- ب -/ - ب - ٥
ساكناً مثل زنجيةٍ في المساءْ
- ب -/ - ب -/ - ب -/ - ب -٥
ساكناً مثل زنجيةٍ في المساءْ
- ب -/ - ب -/ - ب -/ - ب -٥
*كيف علّمتَني أن تكون المياهْ
- ب -/ - ب -/ - ب -/ - ب-٥
في الأصابيع
- ب - /- بَ
أن تمسيَ القطرةُ المحضُ نجمَ الهداهْ؟
-/ - ب -/ - ب -/ - ب -/ - ب -٥
* كيف لي ،يا معلّمُ ، أن أقتفي في الذرى
-ب - - ب - ب ب - - ب - - ب -
مسلكاً/- ب -
ملكاً / ب ب - ٤٣١/٢

يشكل النص السابق نمطاً من أنماط الوقفة العروضية المعلّقة إذ انتهى البيت عروضياً في السطر : الأول والرابع والسابع ،إلا أن الوقفة العروضية جاءت متوترةٍ بسبب الاتصال النحوي(خبر كان ، مفعول به للفعل (أقتفي)) ، والدلالي الذي يسهم في تدفق الأبيات . فالتوترالذي يسببه الصراع الإيقاعي والنحوي يزيد غنى التوتر ، وتزداد الروابط بين السطور قوة فتبدو القصيدة وكأنها تنمو نمواً طبيعياً مع نمو الصراع داخل القصيدة

ونجد من الأنماط المتعددة للوقفات العروضية ما يعرف بالوقفات التنغيمية الخاصة

بنهايةالجملة النحوية ،ولكنها معلّقة ومتوترة أيضاً بسبب استمرار البيت العروضي الملزم بالمتابعة :

١-يعرف أن فروع الأشجار -ب ب /- ب ب/ - -/ - - ٥ /

٢-تتحدث ب ب - / -

ولهذا يستنطقها ، حين يمرّبدورته السنويةِ :ب ب/ - -/ - - /ب ب -/ - ب ب/ - ب ب/ - ب ب/ - ب ب/- ب ب/

٣-يا غصني - - /-

سوف تقول الآن وداعاً للأمّ - ب ب /- - /- ب ب/ - -/ - -/ ب

ويا أنت المتمرد ب - /- -/ ب ب -/ ب ب

لن يجديك تمردك اليوم . . . -/ - -/ ب ب -/ ب ب -/ - ب

ويا أغصاناً تائهة عن شكل الشجرةْ ب /- -/ - -/ - ب ب /- -/ - - /ب ب -/

٤-ستتيهين بعيداً . . . ب ب -/ - ب ب/ - -/

. . . .

. . . . ٣٧٦/٣

إن التنويع الناتج عن انتقال الشاعر بين أنماط الجمل الإنشائية والخبرية يعطي درجة من الحركة والتوترأعلى من نمط الجمل المتكرر بذاته بمعنى أن «القيمة البلاغية للتنويع تبرز مضيفة إلى المحتوى دلالة أوسع من المعنى المباشر ،أو أكثر من معنى يتراكب في إطار الدلالة الكلية»[1] .

ومن الأنماط أيضاً ما يعرف بوقفة القراءة الموسيقية التامة ، إذ ينتهي البيت عروضياً ونحوياً فتتطابق الوقفة العروضية مع الوقفة التنغيمية الخاصة بنهاية الجملة :

يا قطاراً عربيّ الشمس يجتاح المدينةْ
خلّني أمضي معكْ
ولأقلْ : ما أسرعكْ
يا قطاراً صائحاً في كل بيتْ :
إنني من أرض زهران أتيتْ
إن لي في أرض زهران خنادقْ

(١) سيد البحراوي ، مرجع سابق ، ص٩٨

وقلوباً وبنادقْ ٥١٢/١

إن اكتمال الوحدة الإيقاعية (التفعيلة) وانقطاعها عن السطر الذي يليه ،إضافة إلى اكتمال التركيب الجملي ضمن السطر الشعري نفسه أدى إلى تشكل إيقاع منتظم متراتب يدعوالنفَس إلى التلاحق بهدف الإخبار أكثر من دعوته إلى تأمل إيقاعي منساب . فكل سطر شعري جديد يرسخ الإحساس بالإصرار والاندفاع نحو التلاحم العربي .

ثانياً : القافية

تعد القافية الركن الثاني من أركان إيقاع الشعر العربي الخارجي وتساهم مع الوزن في ضبط الإيقاع المتكرر .وهي تكرار منتظم لصوت معين ونسق وزني معين . ويرى عدد من الدارسين أن القافية عبارة عن صوت يمكن انتهاء الدفقة الانفعالية عنده والانتقال إلى دفقة جديدة . . . وهي أنسب وقفة موسيقية يستدعيها السياق المعنوي والموسيقي والنفسي كما أدركها الشاعر .[١] ومنهم من يسمي البيت القافية . ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية .

ونحن نميل إلى مايراه إبراهيم أنيس بألا تحدد القافية في أطول صورها ، بل يجب أن يشار إلى أقصر تلك الصور وإلى أقل عدد من الأصوات يمكن أن تتكون منه[٢] .والقافية تتكرر في شعر التفعيلة إلا أنها لم تعد خاضعة في تكرارها لصورة أو معيار قبلي ، بمعنى أنها لم تعد موحدة علاوة على أن تنوعها لم يعد خاضعاً لنظام يحكمه .[٣]

لقد وسعت الممارسة الشعرية الجديدة من مفهوم القافية ، إذ إن الأذن العربية لم تتخل عن تقاليدها السماعية ،فلم يعد استخدامها استسلاماً لها وإنما أصبح خاضعاً لفلسفة خاصة تستولي على وعي الشاعر[٤] . حتى وجدت « القافية التي تنادي على توأمها في البيت الموالي أو الأبيات الموالية » [٥] فهذا النمط من القوافي الجديدة يتوافر على تكرار كلمة القافية باعتبارها لازمة من دون الالتفات إلى المدى الذي كان يفصل بين تكراري كلمة القافية في الشعر التقليدي* .

وبناء على ما سبق من توسع في المفهوم ، تبدو ملامح التفلت أكثر وضوحاً حتى إن الالتزام بالقافية في بعض الأحيان يكاد يكون معدوماً وهذا نادراً ما يحصل .

وخلاصة القول في القافية إنها «نهاية موسيقية للسطر الشعري وهي أنسب نهاية من

---

(١) السعيد الورقي ، مرجع سابق ، ص٢٦٩و٢٧١

(٢) إبراهيم أنيس ، مرجع سابق ص١٤١

(٣) محمد بنيس ، مرجع سابق ، ص١٤١

(٤) سيدالبحراوي ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل ،ص٨٥

(٥) محمد بنيس ، مرجع سابق ، ص١٤٨

* عدّ القدماء هذا النمط من القوافي عيباً من عيوب القافية وأسموه «الإيطاء»

الناحية الإيقاعية لهذا السطر»[1] فيخيل للقارىء أنه أمام جوقة موسيقية تردد النغمات الإيقاعية ، وتعمل على ضبط خطوات القراءة ، وتمديد الأجزاء أو المقاطع التي تكون وحدة البناء في القصيدة تبعاً لطول الموجة النفسية عند الشاعر . وسعدي يوسف يشترك مع بقية الشعراء في هذا المقام فيتفلت من القافية إذا شعر بثقلها ، ويستعيض عنها بأنواع أخرى من التنغيم .ويبقي عليها كلما شعر بالحاجة إلى ذلك ، دون أن يلزم نفسه بنمط واحد من أنماط التقفية . وسوف نتناول أبرز أنماطها :

أ- القافية الموحدة :

تميزت بعض قصائد التفعيلة عند سعدي يوسف بالتزام القافية الموحدة التي تعد قانوناً سائداً يميز الشعر العمودي ، ويعود سبب ذلك لقرب عهد القصائد موحدة القافية من كتابته للشعر العمودي . كما في قصيدة «نحن» التي كتبها عام ١٩٥٤ ، إذ التزم بجميع سطورها بقافية (نا) باستثناء السطر الأول الذي جاءت تقفيته في مفردة (الدماء) والسطر السابع الذي حدد قافيته بمفردة (أخضرا) ، ويبدو أن سعدي يوسف لم ير في هاتين القافيتين خروجاً تاماً على القافية الموحدة لأن واحدة منهما على الأقل تنتهي بإيقاع صوتي يقوم على الإطلاق (أخضرا) أثناء الإلقاء والإنشاد .

ونورد مثالاً آخر نوضح فيه التزام الشاعر بالقافية الموحدة في كل مقطع من مقاطع القصيدة على حدة :

بيوتُ باب الشيخ حين يزهر المساءْ
تخبو ، كما تخبو بحيراتُ الندى في الماءْ
ويشرب الليلُ جداولاً سوداءْ
رائحة الصابون فيها ، والأسى ، والداءْ
بيوت باب الشيخْ
مدينةٌ منسيةٌ ، في عالم وضاءْ
سفينةٌ في الوحلْ . . .
حديقةٌ شوكية أزهارها صفراءْ ٤٨٣/١

يظهر التتابع في السطور الشعرية (الأول والثاني والثالث والرابع والسادس والثامن)

---

(١) عزالدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص٦٢

منتظماً وبسيطاً إلا أن الشاعر عمد إلى وضع فاصلٍ إيقاعي مختلف بين تتابع القافية ممثلاً بالسطرين (الخامس والسابع) ويمثلان قافيتين مختلفين في المفردتين (الشيخ ، الوحل) . ويبدو أن غلبة قافية واحدة على الأبيات في هذه المرحلة ينسجم مع طبيعة القصيدة الغنائية البسيطة ، مقارنة بالمراحل المتأخرة التي تتسم بالتعقيد والتجريب ، والقصيدة المركبة المتعددة الأصوات .

ب-القافية المتوالية والمتناوبة :

سبق وأن بينا الرتابة التي تضفيها القافية المتتابعة والموحدة على النص الشعري ، وقد لاحظنا حالة من التحرر من وحدتها لكنه ليس تحرراً كاملاً ، وذلك من خلال لجوء الشاعر إلى التناوب حتى يكاد يقترب في تنويعه للقافية بنظام ثابت من الأراجيز المصرّعة كما في قصيدة «مرثية» :

أ- يا رحمةَ الله التي وسعت شقاءَهْ
أ- يا أمَّ من لا أم تغمضُ جفنهُ : كوني رداءهْ
ب- ولتمنحي الجسدَ المعذّبَ راحةً ، والحلقَ قطرةْ
ب- ولتمسحي بالسدر جبهتَهُ ، وبالأعشابِ صدرهْ
ج- هو طفلكَ المصلوبُ فوق سريرِه عاماً فعاما
ج- متقيحَ الطَعناتِ ، مشلولاً مضاما ٤٣٦/١

وتظهر بعض النماذج توظيفه للتناوب وحده من خلال الالتزام بقافية مزدوجة في أغلب الأحيان :

أ- أأخطأتُ الطريقَ ؟ فلم أجدْ بيتي
ب- وراءَ قناطرِ النخلِ الشتائيةْ . . .
أ- وأخطأتُ الطَريقَ ، فلم أجدْ صوتي
ب- يهزُّ محرري الصحفِ المسائيةْ
أ- وأخطأتُ الطريقَ ، فلمَ أجدْ موتي
ب- جداراً في احتقانِ الفجرِ ينزفُ جثةً مكشوفةَ العينين مرميةْ؟ ٣٨٠/١

تشكل سطور القافيةالتي تحمل الرمز (أ) مجتمعة نمطاً من أنماط التماثل الذي يتشابه في معظم عناصره ويختلف في عنصر واحد منها ، إلا أن المفارقة تكمن في أن هذا العنصر المختلف (بيتي ، صوتي ، موتي) يتحد ويتشابه من جانب آخر ،أي عن طريق القافية .

والأهم من ذلك أن تناوب القافية على هذا النحو يعكس مزاوجة معنوية وبنيوية واضحة بين السطور (أ) وامتداداتها التعبيرية في السطور (ب) .

وعمد سعدي يوسف إلى الجمع بين التوالي والتناوب في المقطع نفسه كما في قوله من قصيدة «النهر» :

أ- نهرٌ من الأسماكِ والطحلبِ المائيّ والخضرةْ
أ- مسراهُ في عينيّ أمواجٌ وفي قبّعتي زهرةْ
ب- نهرٌ من الريحانْ
ب- والوردِ والرمانْ
ج- يمتدّ حتى بيتها المغلقْ
ب- حتى جذورِ النخل في البستانْ
ج- والقمرِ السهرانِ والأحزانِ والزورقْ . ١/٤٤٠

إن اهتمام سعدي يوسف بقافية التوالي والتناوب قاده في بعض الأحيان إلى قصدية التقفية على حساب الانسياب الشعوري ، ففي قصيدة «صراحة» المكونة من ثلاثة مقاطع يلتزم سعدي يوسف بنظام تقفية بين التوالي والتناوب بحيث التزم بنظام تقفوي واحد ونعبرعنه بالرموز(أ ، أ ، ب ، ب ، أ) . فاشتملت قافية المقطع الأول على المفردات (أهداب ، أثواب ، ظلمة ، نجمة ، ينساب) واشتمل المقطع الثاني على (سفلى ، أحلى ، ترجف ، تقصف ، سفلى) .ونود أن نبين في المقطع الثالث كيف أن إقحام القافية والتزام الشاعر بما لا يلزم كان على حساب المستوى الفني للقصيدة :

أ- لا تتركيني ظامئاً محترقَ العينينْ
أ- منتظراً صوتَكِ يأتي ليلةَ الاثنين
ب- وددتُ لو عانقتُكِ الليلةْ
ب- حتى يذوبَ النجمُ ، حتى تنزفَ القبلةْ
أ- وتدفعيني عنكِ مضنىً مغمضَ العينين ١/٢٩٥

يبدو أن حرص الشاعر على حشد مفردات تنتهي بروي النون ليجعلها خاتمة الأسطر الثلاثة (الأول والثاني والخامس) أدى إلى إيراد مفردات وتشكيل تراكيب ساذجة (صوت المحبوبة الذي يأتي ليلة الاثنين) إذ أن مفردة الاثنين مثلاً لم تضف شيئاً على مستوى الرؤية الشعرية .

جـ- القافية المتواطئة/المركبة :

كنا أوضحنا في بداية الحديث عن القافية ظهور نوع جديد من القوافي يتوافر على تكرار كلمة القافية بحيث تصبح لازمة تقفوية تتكرر عبر الأسطر الشعرية محملة بدلالات نفسية وإيحائية كثيرة . وقد أطلق عليها محمد بنيس القافية المتواطئة ، وأحمد المعداوي بالقافية المركبة .(١)

وقد وضع القدماء هذا النمط في إطار الإيطاء الذي يعد عيباً من عيوب القافية ، إلا أننا نجدها في الشعر المعاصر بكثرة . وأكثرما ظهرت هذه التقفية عند سعدي يوسف من خلال الإلحاح على المكان بمختلف مظاهره (الساحة ، الغرفة ، . . .) ،وسندلل على ذلك بمثال من قصيدة «نبت متسلق»

بعد عام ، أو اثنين ، أبلغ أعلى السياجْ
إنها الأرضُ
تدفعني من عروقي لأبلغ أعلى السياجْ .
وهي الشمسُ
تختار طاولةً
ثم تجلسني كي تقدم لي كأسها طافحاً بالهياجْ
وأنا أقطع الخطوات الأخيرةْ
نحو أعالي السياجْ . . .
ربما بعد عام ،أو اثنين . . .
لكن طيراً بنَى عشهُ تحت إبطي يسائلني :
هل ستمضي مع الخطوات الأخيرةِ
كي تتمزق ، مخترقاً ، دامياً ، بكسير الزجاجْ
إنها الأرضُ
والشمسُ
والريحُ
ترفعني ، هكذا ، نحو أعلى السياجْ ٣٧٤/٢

وانشغل كذلك بأسماء المدن والأعلام الذين لهم موقف أيديولوجي مشابه مثل :

(١) أحمد المعداوي ،مرجع سابق ، ص٧٤ و محمد بنيس ، مرجع سابق ، ص١٤٨

عيسى ، رجاء ، عبدالسلام ،وغيرهم ممن تتكرر أسماؤهم بوصفها لازمة .ففي قصيدة «الاستشهاد» يختار الشاعر اسم «عيسى» ليكون لازمة من لوازم القافية :

رمحٌ من الفولاذِ في أحشاءِ عيسى
رمحٌ يمزقهُ ويسحبهُ طويلا
زهراً قماشياً تشرَّبَ بالدماءْ
والموتُ يتركُ خلفَ عيسى
قمراً من الدم والمساءْ ٥٥٣/١

تحول اسم المَرثي «عيسى» نتيجة الانشغال به إلى مفردة مركزية فإلحاح الشخصية (عيسى) على وجدان الشاعر ورؤيته أدى إلى تكرارها على هذا الوجه ، مما أدى إلى تسطيح النص . وفي قصيدة «رجاء» ألزم نفسه بتكرار اسم المرثي رجاء لازمة تقفوية ثلاث مرات فأتى بمرادف موسيقي لمفردة رجاء على شكل تشبيه ، والتشبيه ذو قيمة شعرية وإيحائية واضحة هنا فالاسم (رجاء) يحيل على معنى الرجاءالمجرد (القوة والرفق) ، حتى يصبح اسم الشخصية معبراً عن حقيقتها :

يا رجاءْ
إن بي شوقاً إليكْ
-أوما زلت خجولا
يا قوياً كالرجاءْ
يا رفيقاً كالرجاءْ ٥٥٧/١

ومع تطور مراحل تجربة الشاعر الزمنية نجده يضيف ميزات جديدةلنظام التقفية ، فإضافة لما سبق يحاول دائماً ربط شبكة من الإيقاع المتناغم الذي يجمع خيوط الرؤية ضمن إطار واحد قاصداً إلى جعل القافية أداة للمفتتح وهي نفسها أداة لإغلاق النص الشعري بشكل يفوق المحاولات السابقة .ويلحظ الدارس عدداً من النصوص الشعرية التي استعمل فيها الشاعر قافية تغيب ثم تعود للظهور عبر النص (في نهايات المقاطع أو بداياتها) لتكون بمثابة لازمة موسيقية تسهم في ربط النص ومقاطعه :

كيف يختار صوتك بحته في العناق الطويلْ ؟
كيف يمسك ذاك القرارَ الذي لا نراه سوى لحظةٍ . . .
هل يكون النبيذ . . .
هل يكون الهواء الذي غاب في نملةٍ للأماكنِ

ذاك الهواءُ الذي ذاب في البحرِ
تلك الجزيرة في المتوسطِ
حيث الشواطىءُ مهجورة كالنخيلْ؟ ٣٧٣/٢

حرص سعدي يوسف على استخدام قوافي التسكين إذ إن هذه ظاهرة عامة في الشعر الحديث مقارنة مع الشعر العمودي الذي غلبت عليه القافية المتحركة المشبعة :

في الخراب ، أو في القصورْ
ينتقل مذياعنا
بين أكواب شاي تدورْ
وانفجارٍ هنا أو هنا
قد نغنيً قليلاً
قد نمني قليلاً
ولكنّ مذياعَنا مثل بوقِ النشورْ ٢٧٨/٢

تبدو الحاجة إلى التخفف من بعض أعباء القافية في النص السابق . فالتقفية المتحركة تقتضي أن تأتي كلمات القافية في وظائف نحوية محددة ترتبط بالجر إذا كانت الحركة المشبعة هي الكسر (في القصور ، بوق النشور) وترتبط بالرفع إذا كانت الحركة هي الضم (تدور) . ونورد مثالاً آخر :

في الصمت، يأتي المطر الآخرْ
في الصمت تأتي دورة الأعشابْ
في الصمت يأتي العسل الأولْ
في الصمت أصغي لنبيذ لاذع
ينز في الهدأة من جلدي . . . وَئيداً
مفعماً أو وردة المرأةْ ٢٩٠/٢

ومن أنماط التقفية ما يظهر فيها التحول من قافية إلى أخرى بحيث يشكل هذا التحول مؤشراً على الانتقال من موقف شعري إلى آخر . ويظهر التناوب في القافية في قصيدة «بطاقة زيارة» ٣٣٩/١ المهداة إلى صديقه رشدي . فتتكون القصيدة من خمسة مقاطع الأول والثالث والخامس تنتظم في قافية واحدة ،فيفتتح المقاطع ويختتمها بالقافية نفسها: ، وهي على التوالي (حديقةْ - عميقةْ) (حديقةْ - خليقةْ) (حديقةْ - صديقةْ) . ونلاحظ أن هذه القافية تعبر عن موقف الشاعر من صديقه رشدي المنفي ورصد حالاته في

المنفى . في حين أن القافية في المقطعين الثاني والرابع جاءت مختلفة ومتنوعة نظراً لاختلاف الموقف الشعري عنه في المقاطع السابقة ويتعلق بالحديث عن الأرض (التجذر) .

لقد تراجع الاهتمام بالقافية ، إلا ما يأتي منها عرضاً ، وذلك في مزيد من الرغبة بالتحرر من عبء القافية لصالح حرية التعبير الشعري ، وظهر ذلك جلياً مع تطور تجربة سعدي الشعرية في المراحل الأخيرة بحيث تراجع الاهتمام بقيود العروض والقافية :

أما الأوراقُ الخضراء
أما الدكنةُ كلَّ مساء
فبأي زجاج نبتتْ
وبأي مياه ؟
. . . .
. . . .
ولماذا لم ننتظر الأصفرْ ؟ ٣٦٩/٣

وخلاصة القول ، يبدو أن محاولات سعدي في التفلت من القافية الخارجية جاءت لحساب التقفية الداخلية التي سوف نفصل الحديث حولها لاحقاً .

المبحث الثاني
الإيقاع الداخلي

تراوحت آراء الدارسين بين وجود الإيقاع الداخلي وإنكاره . ووصَفه البعض بأنه وهم غالباً ما يأتي تعويضاً عن الإيقاع الخارجي الغائب في النصوص الحديثة .(١)

وربما يعود عدم تحديد مفهوم الإيقاع الداخلي إلى أنه غير قابل للتقعيد والتأطير مما يجعل لكل نص شعري متكامل إيقاعه الخاص به ، وبخاصة إذا عرفنا أن حضوره في النص يتحدد في «قدرة الشاعر أو الفنان على إقامة بناء موسيقي يتكون من إيحاءات نفسية تعلو أو تهبط ، تقسو أو ترق ، تنفصل أو تتمدد لتكون في مجموعها لحناً متسقاً أقرب إلى الإطار السمفوني» .(٢)

وقد ارتبط مفهوم الإيقاع بمفهوم كلية النص بمعنى أنه قائم في النص في حركة مكوناته ونسيج علاقاته(٣) ، فإذا كانت الموجة النفسية قصيرة انتهى السطر الشعري عند انتهائها ، ويطول في حال طولها مما يكسب القصيدة موجات نفسية حيوية .

والإيقاع الداخلي يستمد تناغيمه من العلاقات الجدلية القائمة بين انتقاء المفردة وما فيها من مستويات إيقاعية باعتبارها حضوراً لغوياً له دلالته وإيقاعه ، وهو المحصلة النهائية للعلاقات الداخلية في القصيدة وما يتفرع عنها من قيم جمالية ، وليس صوت الكلمات بل ما فيها من معنى وشعور .

إن الاهتمام في النص المعاصربإيقاع البيت أو السطر الشعري لا يقل أهمية عن الاهتمام بتوزيع النبرات المختلفة من حيث قوتها أو ضعفها على اختلاف الوقفات طولاً وقصراً ، مما قاد إلى استحالة الاكتفاء بسطر شعري واحد حتى لو اكتمل المعنى ، بل لا بد من إتمام القراءة المشحونة بموسيقية عالية كامنة في النص ككل .

وما دام الإيقاع الداخلي غير مقنن فسوف نحاول رصد أبرز المظاهرالدالة عليه ، مستفيدين من تعريف أحمد الهاشمي وآراء القدماء من قبله لفصاحة الكلمة بأنها :

« تلك التي تسلم من عيوب أربعة : تنافر الحروف ، غرابة الاستعمال ، مخالفة

---

(١) حاتم الصكر ، بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي ، م . الأقلام ، ع٥ ، ١٩٩٠ ، ص٥٩

(٢) رجاء عيد ، التجديد الموسيقي ، ص١٠

(٣) يمنى العيد ، مرجع سابق ، ص١٠١

القياس ، وكراهة السمع» [١] .لنخلص إلى ضرورة التركيز على الأصوات والكثافة الصوتية لتكرار حرف ما في هذا المقام بما تحمل من صدى ووقع حسن وانسجام حروف ، وبعد عن التنافر ، وتقارب المخارج من خلال رصد ملامح التكرار الصوتي والتركيز على القافية الداخلية والجناس والتناظر الجملي وغيرها . . .

وقبل البدء بتناول تلك المظاهر لابد من الإشارة إلى ظاهرة التكرار باعتبارها ظاهرة تتصل بإيقاع الشعر واللغة من جهة ، وباعتبارها سمة هامة في لغة الشعر تقابل الانزياح اللغوي . فلغة الشعر تقوم على مفارقة المعيار اللغوي العام وذلك بتقنيتين متقابلتين :

١- الانزياح : أي الخروج المتعمد عن العرف اللغوي العام لخلق علاقات جديدة وإيحاءات مبتكرة كالمجاز والصورة .

٢- التكرار : فمتى تمنح اللغة إمكانية التنويع والاختيار يلزم الشاعر نفسه بتكرار قيم لغوية وصوتية معينة : فالوزن هو تكرار صوتي لنسق مطرد من المقاطع ، والقافية هي تكرار لأصوات معينة تنتهي بها الكلمة ، والتجنيس كذلك والكثافة الصوتية اللافتة لسمة صوتية معينة ، إضافة إلى تكرار البنى الصرفية (التي هي في الوقت نفسه بنية صوتية) وتكرار المفردات (التي تعني تكرار أصواتها) ، وتكرار الأنماط النحوية . وكل ذلك يسهم في مفارقة لغة النثر ، كما يسهم في الاتساق الإيقاعي الخارجي والداخلي معاً . من ذلك كله نخلص إلى أن تكرار الأصوات والقافية الداخلية والتجنيس والتناظر الجملي مع تكرار مفردات في الجمل المتناظرة نحوياً ،كلها تدخل في باب التكرار .

أ- تكرار الأصوات :

أشرنا سابقاً إلى أهمية التكرار من خلال دوره التعبيري الواضح ، وبينا أن تكرار لفظة أو عبارة يوحي بسيطرة هذا العنصر المكرر ، وإلحاحه على فكر الشاعر وانفعالاته ، مما يجعله دائم الحضور في الذهن . ومما لا شك فيه أن الحروف المجردة لا تعبر عن شيء في ذاتها ، فالحرف لا يكتسب قيمته الإيقاعية إلا باقترانه مع الحروف الأخرى ضمن الكلمة والعبارة . ويرى محمد مفتاح أنه «ليس هناك معان جوهرية للأصوات ولكن هو الذي يمنحها إياها بناءً على التراكم وعلى السياق العام والخاص»[٢]

(١) أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة ، ص٦

(٢) محمد مفتاح ، دينامية النص ، ص٦٣

فتكرار صوت من الأصوات في قصيدة بعينها يثري الإيقاع الداخلي بلون موسيقي خاص . لذا سوف نلقي الضوء على أهمية الكثافة الصوتية وأثرها في تشكيل إيقاعات موسيقية متناغمة من خلال بعض الأصوات التي استفاد الشاعر من الطاقة الكامنة فيها ، محاولاً أن تكون موسيقى ألفاظه متناسبة مع المعنى ، فهو «حين يطرق المعنى العنيف تكون موسيقى ألفاظه غيرها في المعاني الهادئة الرقيقة »[١] . ففي قصيدة «عن تلك السحلية عن هذا الليل . . . . » المكونة من ستة مقاطع اتكأ سعدي يوسف على تكرار الأصوات الصفيرية ، مما أثرى الإيقاع الداخلي بلون من الموسيقى ، تستريح لها الآذان :

في هذي الليلةِ لا يبلغ حتى البحرُ الشباك
لا يبلغ صوتُ البحرْ
حتى صندوقاً خشباً ينتظرُ التفريغ على الشاطىء
هل أسمعُ صوتَ الريح
أم أسمعُ صوتَ الصرخةِ في زهرةِ ليمونٍ تصفرُّ؟ ٣١٧/٢

إن الاعتماد على موسيقى الصاد والسين والشين لم يكن متنافراً على الرغم من كثرة تكراره ، فقد أحسسنا بنغم صفيري يضفيها صوت الريح في النص . إضافة إلى ما يضفيه شيوع الهمس الداخلي ضمن بنية المنولوج التي يقوم عليها النص . ونلاحظ اهتمام الشاعر بتكثيف صوت السين في المقاطع الخمسة المتبقية وربطها بإلحاح شعوري خاص يعمق القيمة الموسيقية الداخلية في وعي السامع :

أرسلُ خمسَ بطاقاتٍ للسرطانِ الرمليّ
أرسل أغشيةً مانعةً للحمل إلى القديسين
وأرسل أبنائي لعرائس بحرٍ مقتولات ٣١٨/٢

ويقول في مقطع آخر :

أستأجرُ شقتها لحظاتٍ
وأسافرُ عنها
أترك تحت وسادتيَ القطنِ
مسدسَ ماغنومَ
وسبع رصاصاتٍ ٣١٩/٢

---

(١) إبراهيم أنيس ، مرجع سابق ، ص٣٧

ويقول :

أَلمسُ ضوءاً أولَ تحت غصون التينْ
وأدخنُ سبع سجائر
(لن أقول : سأمضي معهْ)

ويقول :

سأسيرُ إلى تمبكتو
أجلسُ مسكوناً عند رواق الطين
وأشربُ ماء ملائكةٍ من جرة يقطينْ ٣١٩/٢

وأخيراً :

سأسيرُ إلى القدسِ
وأدوّنُ أسماءكِ
أسمائي
أحفرُها في أحجار السورِ
وأبسطُ كفيَّ بحفنة قمح لحمامٍ مذعورْ
وأمرّ علي نفسي
وأقول : لعلك تأتينْ . . . ٣٢٠/٢

إن التوافق الصوتي الناتج من تكرار الحرف(س) قد ضمن للقصيدة الانسجام الإيقاعي «فشكل موسيقى خفيفة لا تكاد تسمعها حتى تتلقفها القلوب» (١) وقد جاء في المقام الأول لخدمة الإيقاع الداخلي ، إذ إن تردد الأصوات قاد إلى تردد موسيقي متناغم . وتواجهنا صعوبة ربط ظواهر الكثافة الصوتية مع المضامين ، إذ أننا لا نجد مسوغاً لانتخاب العدد سبعة (سبع رصاصات ، سبع سجائر) مثلاً دون غيره من الأرقام .

كما أن عدم تحقيق ما يصبو إليه الشاعر قاده إلى توظيف الكثافة الصوتية لحرف السين التي توحي بالسكون مع الاستمرارية الزمانية فتخلق إيقاعاً تنسجم وسوسته مع هذا التسلل من حديث النفس ، وذلك بما يفرضه تتابع استخدام السين للاستقبال (سأسير) إضافة إلى توظيف الفعل المضارع الذي يحمل بعداً إيقاعياً ممتداً يعكس هيمنة الإحساس بما سيحدث له في المستقبل .

---

(١) إبراهيم أنيس ، مرجع سابق ، ص٣٦

تمكن الشاعر من إعطاء بعد موسيقي لصوت (العين) الذي يتسم بثقل التكرار كما في قصيدة الانجراف-١- المهداة إلى معين بسيسو :

لن تكون سماءك بيروتُ
أنت الذي ما أقمت بها عبر بوابة للخطرْ
موقعاً واجهَ البحرَ
معترضاً كالعُبُوّةِ عاداتِنا
-كنت ترمي النعومات عن شاهق فيه
-وتعيد النشيد إلى قعقعات الحجرْ
-بيننا الشَعرأبيضَ
والعمرُ أحمرَ
-بيننا يا معين الفرات
-بيننا يا معين المصير ٣١٤/٢

تكرر صوت العين في هذالمقطع من القصيدة المكونة من تسعة مقاطع ثلاثاً وثلاثين مرة ، فحمل هذا التكرار النص إيقاعاً موسيقياً حاد النبرة ثقيل النطق . ويبدو أن تكرار العين بإيقاعه الثقيل جاء متناسباً وسيطرة صوت العين المستمد من اسم (معين بسيسو) المهداة إليه فكان استحضار شخصية معين بسيسو حاضراً بجانبه الحاد المشاكس الذي لا يهادن مستوحياً منه القوة والعنف التي توزعت بين ثنايا النص .

ويكرر صوت الراء في قصيدة «غيم» :

غيومٌ غيرُ دانيةٍ .
وريحٌ رطبة تتحرك بين وردِ الهيل .
سفينة تبتعد في طرفِ الخليج .
كم أحبُ الآن أن يهطلَ المطرُ
أن يغسلَ عن جبال عدن لونَ الرمادِ
ويمنحَها خضرةَ الجبالِ : سرواً وصنوبراً وعشباً .
ورائحةَ الغابةِ بعد المطر . . . ١٥١/٢

يستوقفنا في هذا المقطع حسن توزيع صوت الراء المتتالي وبخاصة في السطرين الثاني والسادس ، لما فيهما من تجانس صوتي متناغم يضفي إيقاع التتابع والتلاحق المنسجم ووقع صوت المطر ، فازداد التناسب والانسجام عندما التقى حرف الروي في كلمة (المطر) مرتين

مع هذا التكرار الصوتي داخل القصيدة .

وكوّن تتابع حروف المد وتكرارها إيقاعاً خاصاً كما في قصيدة «أميركا ، أميركا» :

كلنا ، لسنا أسرى يا أميركا

وجنودك ليسوا جندَالله . . .

نحن ، الفقراءَ ، لنا أرض الآلهة الغرقى

-نحن الموتى ، يا أميركا

فليأتِ جنودُكِ ! ق/١١١

إن حروف المدَ في هذا المقطع تساعد في التلون الموسيقي بحيث تمنح المتلقي لحوناً مختلفة (الألف والواو) ، وتأثيرات نفسية متنوعة ، فتخلق نوعاً من الانسجام بين الموسيقى والحالة النفسية للشاعر التي تنظر بعين التهكم والسخرية للواقع المعاش ، واستغل الشاعر ماتتميز به حروف المد من حاجتها إلى زمن أطول من الحروف الأخرى أثناء النطق لتعبر (على سبيل التهكم)عن الزمان الممتد لحالة الرفض العربي (لسنا) مقابل امتداد الزمن لحالة الأسر المستدامة التي يقع العربي في إسارها . كما أنهاممثلة بطول المد الصوتي في كلمة أميركا التي تكررت مرتين مشكلة نهاية إيقاعية ممتدة .

ونجد بعض النماذج التي تشتمل على نسبة لا بأس بها من الحروف العنيفة إن جاز لنا تسميتها بذلك ، والتي أشار إبراهيم أنيس إلى أنها أنسب الحروف للمعاني العنيفة « الخاء ، القاف ، الجيم ، الضاد ، الصاد ، الطاء ، الظاء)[1] ، فإذا كان اجتماعها في نص محدد فإنه يعني ذلك تسخير الموسيقى القوية والعنيفة :

ومن كل الخلايا نهضت « بيسان »

من كل الدهاليز التي تكتظّ بواباتُها

بالزخرف الموروثِ

-هكذا نقرأُ بيسانَ على الصخر الذي علّمَنا

كيف نغدو الماء ، أو نغدو سرايا ،

وهي «بيسانُ» قرأناها طويلاً

في القرى تُمحى

وقرأناها سقوفاً من صفيحْ

(١) إبراهيم أنيس ، مرجع سابق ، ص٤٣

وبرأناها ضِماداً للجريحْ . ١٧،١٦/٢

تكررت الأَصوات العنيفة في توقيعة بيسان السابقة ثلاثاً وثلاثين مرة بحيث ساهم توظيفها في خدمة المعنى الشعري الذي يرمي إليه الشاعر متمثلة في المقاومة الوطنية الفلسطينية التي تستدعى القوة والصلابة .

واستفاد من تكرار بعض الحروف أداة للربط النغمي . وكنا لاحظنا ذلك سابقاً في مبحث القيم البصرية ، إلا أنه من الضروري بيان التشكيل الإيقاعي الذي يحدثه تكرار مثل تلك الحروف . إذ تجاوز سعدي الحد في الاهتمام بهذا النمط من تكرار الحروف حتى وصل حد العبث في التشكيلِ وأصبح المظهر التعبيري عبارة عن بهرج لا يعني سوى التهكم ،فيشكل إيقاعاً موسيقياً فارغ المحتوى . كما يعبر عنه في قصيدة «تفاؤل» :

لها أيطلا ظبي ، وساقا نعامة
ولكنها في الوقفة – العز تعرجُ
كتائبها العشرون في الرملِ
والدجى مصابيحها
والخبز كالبدر بهرجُ
ألا لا ألا إلا ألا لا ألا ألا
ألا إن نار الحي بعزٍّ وعرفجُ ق/٨٠ ، ٢٠١/٢ ، ٤١٩/٢ ...

كما أن حضور هذه الحروف لا يشكل في تركيبه كلمات إلا أن حضورها في القصيدة يذكرنا بالتمتمات السحرية وكأنها إشارة إلى دلالة غائبة .

ومنها ما يحدث إيقاع الصدى « هلا . . . لا . . . ا. . . . ا . . . ا. . . ا. . .» ٢٩/١ ، ومنها ما يوحي بإيقاع الأجراس نتيجة تكرار حرف الراء الارتدادي :

برجُ الكنيسة في البُعدِ ...
ناقوسُه يرْتَرِنَّ
يرْتِرنّ
يرترنّ .... ٤١٣/٢ و ٣٤/١

إذ يلعب صوت الجرس في النص الشعري دوراً أبعد من كونه صوتاً ، فالصوت ثابت من حيث هو مدرك سمعي عند الجميع إلاّ أن الشاعر يأتي به ليؤكده أو ليجعلنا نراه بطريقته الخاصة[1] .

---

(١) آرشيبالد مكليش ، مرجع سابق ، ص٣٢

ومنها مايوحي بصوت التنهدات « مرّي على منزله مرّي
ولتسألي عنها وآه . . . آه لو تدري
إن الليالي بعدها سوداء » ١/٤٥٢
ويقول أيضاً «ألبستني الأم في استعجالها قدمين حافيتين جِكْ جِكْ جِكْ . .» ٢/٢٠١

وجاء الاعتماد على الكثافة الصوتية بهدف إعطاء قيمة صوتية تعادل ما تحدثه هذه الأصوات إذا ماصاحبت الإلقاء الشعري . فيقول في قصيدة « أميركا أميركا » من خلال التعالق النصي مع التعبير العامي (لا وألف لا) :

«أميركا لا-لَ-لا .لا .لَ .لا
لا-لَ-لا .لا .لَ .لا » ق : ٩٨

لقد اعتمد سعدي يوسف في رسم إيقاعه الداخلي الحقائق الصوتية للألفاظ بمعنى محاكاة الصوت للانفعال من خلال تشكيل وحدة بين الجرس والفكرة التي تطرحها معاني القصيدة . فبلغ اهتمامه بتشكيل الإيقاع الصوتي أن لجأ إلى تفتيت الكلمة الواحدة بحيث يصنع من تكرار صوت محدد فيها جواً حقيقياً ينطبق وذلك الصوت في الواقع كما في «وكالريح تعوي . . . وووووووي . . » ٢/٣٠ .

وكما استفاد من توظيف الكثافة الصوتية في خلق إيقاع داخلي ، استفاد كذلك من تكرار اللفظة الواحدة في خلق الجو النفسي لحالة تمزيق الأمة إلى قطع ، فلم يتوان عن سرد مفردة (واحدة) عشرين مرة (إشارة إلى تجزيء الدول العربية) دون أن يشعرنا بثقل هذا التكرار : وبخاصة إذا كان الخط الوهمي يشكل -بصرياً- مستطيلاً متوازياً يحمل كل مفردة منها على التناظر مع جاراتها من الدول العربية :

أوَما مزّقنا جثتها . . مِزَقا
لنسلّمها ، واحدة ، واحدة ، واحدة ، واحدة ، واحدة ،
واحدة ، واحدة ، واحدة ، واحدة ، واحدةً ،
واحدة ، واحدة ، واحدة ، واحدة ، واحدةً ،
واحدة ، واحدة ، واحدة ، واحدة ، واحدةً ، ١/٢٤

وعمد إلى خلق لحن إيقاعي متناوب أشبه بالهتاف الجمعي أو الندب ، إضافة إلى القيمة البصرية لرصف الكلمات بالتناوب :

صيدا - صور- صيدا - صور- صيدا - صور

صيدا - صور- صيدا - صور- صيدا - صور

صيدا - صور- صيدا - صور- صيدا - صور ٤٤٢/٢

ولا نعتقد أن هذا التشكيل الإيقاعي يخدم فنية العمل الشعري إلا بالقدر الذي يوحي بالذبذبات الصوتية ، فيقترب ترددها من حالة الهلوسة ليس أكثر ، بمعنى أن الإفراط في التجريب الشكلي يقود -فيما أعتقد- إلى نهايات غير محمودة فنياً .

ب- القافية الداخلية

لقد ساهم تفلت الشاعرمن قيود القافية بمفهومها السابق في محاولة ابتكار روابط موسيقية داخلية تسهم إلى حد بعيد في إغناء موسيقى القصيدة ، فعمد إلى خلق نمط من القوافي الداخلية التي تتوزع عفوياً داخل القصيدة ، فتضفي جواً موسيقياً . يقول سعدي يوسف في قصيدة «إشارة » :

أيها المقبلون على أرض «دارينَ»

إن لنا أخوةً

حينما يخطئون نموتُ

وحين نراهم يصيبون نُشتَمُ

يا وطني : صفقةً :

-ها هم المقبلون على أرض «دارينَ» ،

بين الحقائب والقبعات يديرون أعناقَهمْ ١٧١/١

أفاد الشاعر من استخدام التقفيات الداخلية تعويضاً غير مباشر عن عدم التزامه بقافية محددة في القصيدة ، مما أدى إلى تعميق الإيقاع ، فتتصادى -صوتياً- في أذن المتلقي ووعيه للألفاظ (مقبلون ، يخطئون ، يصيبون ، يديرون) .

وساهمت القافية الداخلية في إيجاد صلة بين إيقاع الحركة وإيقاع النفس التي تكتفي بعالمها الداخلي المتحرك في أدق الأشياء :

قلتُ :

أبعدُ ، هذي العشيةَ ، عن مهرجان المغنّين

مكتفياً بالرنين الذي أتلمّسُ

في إبر النحلِ

أو شوكة التمتمةْ ح/١٧

لقد عملت القافية الداخلية على سيادة الانسجام بين اللغة والإيقاع فكان اختيار كلمة الرنين ضرورة فنية يستدعيها الشعور بالعزلة الاختيارية والتي توحي بإيقاع خافت يتناسب وانفعالات الشاعر في حين يتقابل هذا الإيقاع مع مهرجان المغنين الذي يوحي بإيقاع صاخب مليء بالحركة .

ويكمن جمال الدفقة الشعورية في التناغم الذي يربط قوام التفاعل بين المواصفات الخارجية والحركات الداخلية من خلال التقفية الداخلية التي تحتاج إلى نفَس موسيقي يمتد تبعاً للحالة الشعورية . فالقافية الداخلية في قصيدة «مريم تأتي» تمنح النص في وقفاته النفسية توقيعات إيقاعية داخلية لافتة للنظر :

ها نحنُ ، مريمُ ، نرسمُ الطرقاتِ في الليل الملبّدِ
نرصدُ الطلقاتِ تتبعُنا
-ونقفزُ مثل عصفورينِ مذعورين بين قذيفة وقذيفة
ها نحن ، مريم ، نهبطُ الدرجات نحو الملجأ الليليِّ ،
نحصي الطائرات مغيرةٍ
ونقول : آمنا . . .
ونمشي ، خلسة ، للبحرِ ٢٦٩/٢

تتمثل التقفية الداخلية بالكلمات (مريم ، نرسم ، عصفورين ، مذعورين - الطرقات - الطلقات - الطائرات - الدرجات ، نحصي ، نمشي) . وقد أسهمت الكلمات المتقافية داخلياً في إغناء الأبيات إيقاعياً بالتعويض عن غياب القافية الخارجية وبخاصة أن الأبيات متصلة مدورة عروضياً ، وعملت الكلمات المتقافية على تعزيز التناظر الجملي وإبرازه كما في قوله : نرسم الطرقات / نرصد الطلقات / نهبط الدرجات / نحصي الطائرات ، وهذا كله يعزز الإيحاء بإيقاع الحركة المتوتر والمتتابع في جو القصف .

وعمد سعدي يوسف إلى خلق قواف وهمية بمعنى أنها ليست قوافي تنتهي بها الأبيات عروضياً ، وما هي في حقيقتها إلا من حشو السطر الشعري :

تظلين في هدأة الزاويةْ علن فاعلن فاعلن فاعلن
أنت فاع
والأَمسَ لن فاع
والرمسَ لن فاع
والقدمَ الحافيةْ لن فعلن فاعلن ٣٣٩/٣

مما سبق قد يتوهم البعض أن الأمس والرمس عبارة عن قواف حقيقية لما تحدث من موسيقى موقعّة ، إلا أنها عبارة عن قواف داخلية تحدث انسجاماً وتناغماً بين الداخلي والخارجي . فجاء حرف السين في نهاية السطر مع أنه بداية تفعيلة جديدة في السطر الذي يليه . وقد تعمد الشاعر إيراد كلمتي (الأمس والرمس) في سطرين مستقلين على الرغم من اتصالهما عروضياً ، ليبرز القافية الداخلية التي تربط بينهما ، وليقيم علاقة موازنة دلالية بين الأمس والرمس .

ومما يلفت الانتباه تنويع سعدي يوسف في الحركة الإعرابية للقافية سواء أكانت داخلية أم خارجية كما في قصيدة «البار» :

أ- فجأةً أقفرَ البارُ

ب- غادرتِ الطائراتُ الأخيرةُ في ثلثِ الليلِ

ج- والعابرون القليلون ناموا ببدلاتهم وكراسيِّهم

د- تحتَ ضوءِ خفيفْ .

أ- لم يعدْ أحدٌ يُرهقُ البارَ

هـ- والآن يأتي الجميعُ :

أ- محاسبةُ البارِ

أ- والساهرون الكثارْ ٣٥٧/٢

تتكون القصيدة من سطرين عروضيين الأول يبدأ من أ-د ، والثاني يتناول بقية الأسطر الكتابية بمعنى أن البار تشكل قافية داخلية في حالاتها الإعرابية الثلاث (البارُ ، البارَ ، البارِ) لحدوث التدوير . وتلتقي مع القافية الخارجية في البيت الثاني (كثارْ) في إحداث تأثير متقاف يقوم على التشابه .

وهذه تقنية يلجأ إليها بعض الشعراء المحدثين في الأسطر الشعرية/العروضية (المدورة) ، إذ يعوضون عن القافية التي تقع في نهاية البيت العروضي بقواف داخلية ضمن الجملة الشعرية المستمرة إيقاعياً/ عروضياً ، ولذا يمكن أن تختلف حركتها النحوية حسب موقعها في الجملة المستمرة كما لاحظنا ذلك في حركة (البارُ البارَ البارِ) ،فلا يجوز تسكينها طالما أن العبارة مستمرة والعروض مستمر . ويبدو أن الهدف من الوقوف في نهاية السطر عند كلمة القافية الداخلية يأتي لإبرازها للمتلقي .

جـ- التجنيس

هو«اتفاق لفظين أو أكثر في الأصوات المكونة لها مع اختلاف في المعنى»[1] وهو من أهم مظاهر التناسق الصوتي في إطار تحقيق مبدأ التناظر . كما يعد من أبرز ألوان البديع حضوراً وجمالاً وموسيقية لاعتماده تردد الأصوات وتناغمها .

ويرى ياكبسون أن تعادل الأصوات يتضمن تعادلاً معنوياً بدون نقاش ، ويرى آخرون أن التقارب الصوتي يمكن أن يؤول إلى قرابة معنوية . والشاعر يلجأ إلى التجنيس حينما يريد أن يعبر عن تجربة متجانسة متكررة خاضعة لوتيرة الزمان الدوري وجبروته .[2]

لجأ سعدي يوسف إلى التجنيس من خلال تكوين تجمعات صوتية متماثلة ومتجانسة تعتمد تكرار بعض الحروف الموزعة في الكلمات فاتخذ التناغم أحد شكلين :

التماثل الكلي أو الجزئي على مستوى البنية للدال . وأفرط في استخدامه كي يضمن ثراءً موسيقياً صوتياً معتمداً على عاملي التشابه في الوزن والصوت (ناسجاً – ناشجاً ، غرّبت – قرّبت ، الأمس – الرمس ، أرجوزة – أرجوحة ، نسهر – نسكر ، بنادق –بيادق ،غارة –مغارة . . .) .

وتنوع تعامله مع ظاهرة التجنيس ، فاستخدم الاشتقاق ومجانسة حروف الكلمة معتمداً الجمال الإيقاعي الذ ي أحدثه تكرار الصوت . من ذلك :

أطلقْنا العصافيرَ
وطلّقنا صفير القنبلةْ ٢/٤٤

نلاحظ أن المعاني بين (أطلق – طلّق) تصير مشتركة في ألفاظ متجانسة من جهة الاشتقاق ، وهو ما يطلق عليه ائتلاف اللفظ والمعنى ، وبموجبها يلعب مبدأ التناغم أهم أدواره«إذ يتحول إلى قانون منبثق من جملة العلاقات القائمة بين الدوال والدلالات»[3]

والحقيقة أن التشاكل الصوتي في هذا السياق بين أطلقنا ـ طلقنا إنما قصد به إبراز التقابل الدلالي على الرغم من التشاكل الصوتي بين إطلاق العصافير (الحرية والحياة) وتطليق صفير القنبلة (الموت والدمار) . فالشيء يحيل إلى نقيضه والتجانس الصوتي يوجه الانتباه إلى المفارقة الدلالية في هذا الموضع . ومن الأمثلة الدالة أيضاً :

هل آذَنتْ مدنٌ في دمشقَ :

---

(١) الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص٣٥

(٢) محمد مفتاح ، في سيمياء الشعر القديم ، ص٣٥

(٣) محمد لطفي اليوسفي ، الشعر والشعرية ، ص٦٠

انتسبتُ إلى بعضها
وتناسبتُ في بعضها
وتناسيتُ بعض ٥٣/٢١

ومن أنماطِ التجنيس ما يستدعي بعضه بعضاً .كما في الأمثلة الآتية :

. . . بين الرصيف/ وبين الرصافة ، . . . ١١٩/١

وقوله أيضاً :من «السلمان » سُلِّمنَا
ضُربنا عند باب السجنِ ،
مثل القمل فُتِّشنا
ولم يتركْ لنا السجان حتى لمسةَ القرآنِ . ١١/٢

فيصنع تناسل المفردات(الرصافة من الرصيف ، والسلامة من سجن السلمان) من خلال التداعي الصوتي المتناغم ويؤدي إلى حشد من الأمواج الصوتية والمعنوية الدالة وما يتصل بها من معنى المفارقة والتهكم .

د- التوازي/ التناظر الجملي

يعرف التناظر الجملي بأنه تناظر البنية النحوية وترتيب الكلمات . وقد يكون معززاً بتناظر البنية الصرفية للكلمات ، وبتكرار المفردات كلها ، أو معظمها ، أو تكرار واحدة منها . وتكرار الكلمات أو البنى الصرفية في إطار التناظر الجملي يعني في الوقت نفسه تناظراً صوتياً .

والتناظر الجملي يعني تناظراً إيقاعياً يعرض في النثر كما يعرض في الشعر . فالتوازن البنيوي النحوي هو في الوقت نفسه توازن إيقاعي . ومن أنماطه التوازي أوالتناظرالمتماثل . وهو ما تماثلت بنيته واختلف بعض معناه ، فلا نفرق بينها (الجمل المتوازية) إلا بخاصة ذاتية واحدة [(١)] :

يقول ليَ السوقُ شيئاً ، يقول ليَ الشوقِ شيئاً ، ٢٠٢/١

وقوله : قد نغني قليلاً
قد غني قليلاً ٢٧٨/٢

---

(١) محمد مفتاح ، مدخل إلى قراءة النص الشعري ، م . فصول ، مج١٦ ، ع١ ، ٩٩٧ ، ص٢٥٩ ،وانظر دينامية النص ، ص٨٣

ويبدو أن حرص سعدي على التجنيس يعمل على تحقيق موسيقى داخلية إضافةإلى قصديته في اللعب بالكلمات مما يظهر مهارة في نسجها وبراعة في ترتيبها :

نحن من أنبتتنا البراءةْ

نحن من أنّبتنا البراءةْ ٥٦/٢

ويشكل التناظر الجملي باعتباره تناظر البنية الصرفية من العناصر جزءاً من التناظر الموسيقي الداخلي الذي يقوم على علاقة المماثلة :

أمواجه تجهل حتى رملها المحتضرْ

أمواجه تجهل حتى رملها المحتقِر ٥١٠/١

مما سبق من الشواهد نلاحظ أن المفردات المختلفة فيها جناس واضح يعزز التناظر من جهة ، ومن جهة أخرى فإن وقوعها في النمط النحوي نفسه وفي الموقع نفسه مع المشاكلة الصوتية تخلق بينها توازناً دلالياً في السياق .فيصبح للتوازي «أهمية تفوق مجرد التأكيد وتصل إلى حد الاندماج»[1] ،والاندماج في أحيان كثيرة يشكل خطورة إذ يتيح المجال لدمج كلمتين مختلفتين تماماً كما في أنبتتنا ،وأنّبتنا بحيث تصبحان شيئاً واحداً يتلقاها المتلقي عبر التماثل والتناظر .

ومن أنماط التناظر ما يعرف بالمتشابه وهوما اختلفت بعض بنيته وبعض معناه ، إذ ليس بينها خاصة ذاتية متراكمة سوى واحدة مثل :

وتشتفان ما يلمسه الطفل إذا جُنّ

ومـــا يلبســـه الليـــل إذا جَنّ ٩/٢

ونشير هنا إلى التناظر الجملي القوي بين : ما يلمسه الطفل إذا جُنّ

وما يلبسه الليل إذا جَنّ

وكيف تعزز ذلك بالتشاكل الصوتي (التجنيس) بين ، يلمسه : يلبسه

الطفل : الليل

وما يفضي إلى ذلك من توازن دلالي يحيل إليه التوازن الجملي واللفظي والصوتي .

ويسعى سعدي يوسف إلى خلق وحدات موسيقية متوازنة الألفاظ تربط السطور الشعرية معاً وتمنحها نغماً موسيقياً يقوم على التوازن :

فبأي النبتِ تجيء؟

وبأي بذورٍ نملأ صينيتّنا

(١) سيد البحراوي ،مرجع سابق ، ص١٠٤

وبأي نذور نأتي؟
أيَّ جرارٍ نُحضرُ؟
أي جرارٍ نكسرُ؟ ٢/٨٩

لقد تبدّى الإيقاع من خلال الألفاظ المتوازنة بحيث منح نوعاً من التكافؤ الهندسي بين الأسطر الشعرية . وقد يشكل التوازي نوعاً من الإيقاع الترابطي الذي لا يكتفي بعلاقة المجاورة بين العبارات أو تتابع معانيها بل يربط بعضها ببعض ربط السبب بالنتيجة ، كما في قصيدة «العصافير» :

لأنك أنت الطيور الوحيدةُ
في هذه البلدة المقفرةْ
لأنكِ لا تسكنين لغير الشجرْ
صرتِ في المقبرةْ ٢/٩٠

ويتبدى التناظر التركيبي من خلال خلق موازنة دلالية تقوم على المفارقة والتضاد والتقابل في المفردات المتغيرة ضمن النمط المتكرر :

فيا حباً على صخرةْ
ويا حقداً على صخرةْ

وقد تبدى التناظر القائم على التضاد بحيث يعكس إحساس الشاعر بالعبثية كما في قوله : ولطالما جربتَ القليل لتعرف الكثيرَ
ولطالما جربتَ الكثير لتعرف القليلَ : ٢/١٤٩

وقوله :صلبةٌ ، كالحصا في الشواطىءِ .
ناعمةٌ ، كالحصا في الشواطىء ٣/١٦٦

واستفاد الشاعر من ظاهرة التقابل بحيث انتج مادة تعبيرية مزدوجة القيمة ، تقدم الاختلاف والاتفاق على صعيد واحد :

يا أول الأرض التي عانقتُ لقياها
تضاد تطابق تماثل
يا آخر الأرض التي ضيعتُ رؤياها ١/٤٣٤

وقوله :

النوارس خيط أبيض على الماء
تضاد تطابق تضاد تماثل

والغربان خيط أسود على الشاطىء ١٤٤/٢

إن التقابل بين أول وآخر ، ونوارس وغربان يحدث توتراً من خلال الجمع بين المتضادات فصورة النوارس لا تبدو جلية وذات معنى إلا من خلال صورة الغربان في المقابل (والضد يظهر حسنه الضد) وهذا بدوره يمنح النص صدىً إيقاعياً قائماً على التوازي بين الأسطر الشعرية .

و لا يفوتنا القول باستخدام الشاعر أسلوب التبديل أو القلب صورة من صور التجنيس بحيث يلفت الانتباه والنفس إلى المستأنف من الأخبار[1] ، فيعكس البنية علي سبيل التشاكل كما في قوله :

كلُ الأرض مصرُ

وكل مصرَ الأرضُ :

ذاك ظلامُها والنورْ . ٣١٣/٢

وقوله : يا أرض الجمر النابت مثل الطينْ

يا أرض الطين الثابت مثل الحجرْ

وأخيراً ، لقد نوع سعدي يوسف في توظيف أنماط الإيقاع مستفيداً من ميزة التجريب وذلك كي يبقى الإيقاع -دائماً- في حالة تجدد وبخاصة إذا عرفنا أن الإيقاع نظام خفي ومزيج بين الذات والموضوع . وقد لاحظنا حساسيته للكلمات الموحية حتى إن اللفظ لديه حركة عاطفية منسابة :

يتسرّب بين حبال الغسيلْ

يتشـربُ صبري الـقـلـيـلْ ١٧٩/٣

فقد تعامل مع المفردات تعاملاً رقيقاً هامساً ، وفي معظم الأحيان نابضاً بالحياة مستفيداً من ترابط الجرس الموسيقي بين الحروف ، والتوافق والانسجام بين الألفاظ .واستفاد من قيمة الإيقاع الخارجي ممثلاً بالوزن والقافية فكتب القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة ، التي شاع فيها التدوير بمفهومه النقدي السائدبحيث شكل جزءاً من النظام الإيقاعي المهيمن ،كما واجهنا بصور من التنويع والمزج بوصفه مظهراً من مظاهر شعر التفعيلة . ولم يقف عند حدود ذلك ،بل سعى دوماً إلى التجريب والتطويرأملاً منه في ألا يقيد دفقاته الشعورية ،فكتب قصيدة النثر في أعماله الأخيرة .وتلمس دلالة ما للإيقاع الداخلي من حضور من خلال المادة الصوتية ،وبوصفه بنية تلم خيوط هذه الأصوات ضمن منظومة التكرار .

---

(١) عزالدين على السيد ، مرجع سابق ، ص٢١٥

الخاتمة

لعل أهم ما توصلت إليه الدراسة هو أن سعدي يوسف شاعر له صوته الشعري الخاص به في حركة الشعر العربي المعاصر . وقد بينت الفصل الأول التنوع البنائي للقصيدة على المستويين الخارجي والداخلي فانتظم البناء الخارجي في أنماط عدة كان أبرزها : البناء التوقيعي ، إذ تميزت قصائده بعنوانات رئيسة وفرعية أقرب ما تكون إلى المشاهد المستقلة المعنونة أو المرقمة ،وامتازت بارتباطها جميعاً بخيط شعوري واحد . وركزت الدراسة على القيم البصرية مبينة إفادة الشاعر من أنماط الطباعة في تشكيل الحروف والسطور الشعرية ، وتفننه في تفتيت الكلمات وتدرجها على بياض الورقة وإفادته من التأطير والخطوط الوهمية في تشكيل الدلالة . ثم تناولت البناء الداخلي الذي تميز ببنيته الدرامية من خلال التركيز على الصراع والثنائيات التي تتشكل بكثرة في أعماله عدا توظيف السرد القصصي بشكل لافت للنظر وكذلك المنولوج وتعدد الأصوات .

وتجدر الإشارة إلى تميز بناء النص الشعري في مراحل سعدي المتأخرة ، فانتظم النص ببنية مخصوصة ، إذ يبدأ بتحديد دقيق للموقف الشعري بلغة تقريرية ثم يبدأبتعميق تنامي محور النص ،في الأغلب موقف يومي ،وتتوالى الصور التفصيلية اليومية ثم تبدأ الحركة بالتصاعد من خلال تشكيل سلسلة من التساؤلات التي تخرج القصيدة من لهجة التقرير الأولى إلى اللهجة المثيرة للشك والحيرة ،وكنا أسمينا هذا التحول والانتقال بالضربة الشعرية التي تشكل نقلة من مستوى إلى مستوى آخر .

ولاحظت أن الشاعر لجأ إلى القناع مستفيداً بالإضافة إلى ذلك من تقنيات القرين والظل والمرآة ، وبينت كيف وظفها جميعاً في قناعه المبتدع (الأخضر بن يوسف) . وكيف تجلت بنية القصيدة القصيرة فلجأ إلى الإيجاز والتكثيف على مستوى البنية الكلية للقصيدة .

وسلطت الدراسة الضوء على الإمكانات التصويرية الجمالية في بناء الصورة فتجلت الصورة بطريقة بنائية عضوية تندغم في لحمة العمل الشعري ، باعتبارها نظاماً من العلاقات تضيء الحالة الشعورية والانفعالية ، وتتناول الملموس من الحياة اليومية فتقلبه وتعيد تشكيله مضفية عليه رؤيا جديدة .

كما فصلت القول في أنماط الصورة المفردة وبينت غلبة أسلوبي التشخيص والتجسيد لعناصر الطبيعة . ولاحظت أن الصورة المركبة تنتظم في خمسة أنماط وهي التوليد ، والتراكم

، والمعادل الموضوعي ، والمفارقة التصويرية ، والصورة اللونية . ووضحت كذلك أنماط الصورة الكلية وبالأخص السريالية ، والانتشارية ، والصورة المشهد ، مبينةً أهمية الصورة السينمائية والتشكيلية وذلك لارتباطها بهوايات الشاعر المتوزعة بين الرسم والتصوير وغيرها .

وأظهرت الدراسة التحليلية أن لغة سعدي يوسف تغتذي من الحياة اليومية فانعكس ذلك على مفرداته وتجلت سهلة واضحة وفيها ميل إلى التقريرية . وخلصت إلى أن لغته تميل إلى حداثة التركيب ، إذ كان ارتباطه بلغة الحضارة وثيقاً من خلال استعماله للألفاظ الأجنبية بحروفها الأصلية كي يزيد نصوصه مدينية وارتباطاً بالواقع المحسوس . ولاحظت أن ألفاظ الشاعر تدور في فضاء السفر والترحال فكان حقل السفر الدلالي وحقلي الماء والنبات من أبرز الحقول الممثلة لذلك . وتناولت عدداً من الظواهر الأسلوبية فكان أبرزها التكرار بأنواعه (الحرف ، واللفظة ، والعبارة) مبينة دوره في تحديد الدلالة وتعميق الرؤيا .

كما بينت أهمية ظاهرة الحذف على المستويين النحوي والبصري ، فسمحت لنفسي بأن أطلق عليه الصمت المنقوط وبينت أهميته في فتح المجال أمام القارىء للمشاركة في تأويل الخطاب الشعري . كما تناولت ظاهرة المزاوجات المجازية ووضحت قيمتها الأسلوبية ودورها في إثراء النص الشعري .

لم تغفل الدراسة الإيقاع فأظهرت أنه يقوم على نمطين : االإيقاع الخارجي المتمثل في الأوزان الخليلية والتفعيلة ، ولاحظت أن استخدام تفعيلة المتدارك يليها الكامل تشكل النسبة العظمى من أوزانه . وأبرزت أهمية عدد من الظواهر الإيقاعية منها مزج الأوزان وكان أبرزها التنويع في القصيدة الواحدة والتدوير إذ لاحظت مدى ارتباط التدوير بحركة الإيقاع النفسي من جهة ورؤية الشاعر من جهة أخرى ، ولاحظت أن الإيقاع الداخلي يتبدى في نسيج القصيدة فتناولت ظاهرة التكرار الصوتي كونها تساهم في توجيه المعنى وتعميق الرؤيا . وكذلك القافية الداخلية ، وظاهرتي التجنيس والتناظر موضحة دورهما في إثراء النص .

وأخيراً ، إن شعر سعدي يوسف صورة لتجربته السياسية والثقافية والوطنية والإنسانية . فتمتلك أعماله رؤية شعرية ذات سمات متميزة ومتفردة . وهو مجال واسع لدراسات أخرى . وما قدمته هذه الدراسة يعد تأسيساً لباحثين آخرين يسهل عليهم الانطلاق نحو عالم سعدي يوسف الشعري .

المصادر والمراجع

أ- المصادر التراثية :

- ابن الأثير ، ضياء الدين ، (٦٣٧هـ) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ج٣ ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، د.ت .
- الأصفهاني ، أبو الفرج علي بن الحسين (٣٥٦هـ) ، الأغاني ، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر ، بيروت ، د.ت .
- ابن خلدون ، عبدالرحمن بن محمد الحضرمي (٨٠٨هـ) ، مقدمة ابن خلدون ، دار القلم ، بيروت ، ط٦ ، ١٩٨٦ .
- الجرجاني ، عبدالقاهر بن عبدالرحمن (٤٧١هـ) ، أسرار البلاغة ، ت : محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٨١ .
- الجرجاني ، عبدالقاهر بن عبدالرحمن (٤٧١هـ) ، دلائل الإعجاز ، ت : محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، د.ت .
- ابن رشيق ، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ) ، العمدة في محاسن الشعر ، دار الجيل ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٨١ .
- المعري ، أبو العلاء أحمد بن عبدالله (٤٤٩هـ) ، اللزوميات ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٦٩ .
- ابن منظور ، أبو الفضل محمد بن مكرم (٧١١هـ) ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، د.ت

- الأعمال الشعرية :

أ- سعدي يوسف ، الأعمال الشعرية ، مج١،٢،٣ ، دار المدى ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٩٥ .

وتشتمل المجلدات الثلاثة على الدواوين الآتية :

- القرصان -١٩٥٢
- أغنيات ليست للآخرين-١٩٥٥
- ٥١ قصيدة -١٩٥٩
- النجم والرماد -١٩٦٠
- قصائد مرئية -١٩٦٥

- بعيداً عن السماء الأولى -١٩٧٠
- نهايات الشمال الإفريقي -١٩٧٢
- الأخضر بن يوسف ومشاغله -١٩٧٣
- تحت جدارية فائق حسن -١٩٧٤
- الليالي كلها -١٩٧٦
- الساعة الأخيرة -١٩٧٧
- قصائد أقل صمتاً -١٩٧٩
- من يعرف الوردة -١٩٨١
- يوميات الجنوب ، يوميات الجنون -١٩٨١
- مريم تأتي -١٩٨٣
- الينبوع -١٩٨٣
- خذ وردة الثلج ، خذ القيروانية -١٩٨٧
- محاولات -١٩٩٠
- قصائد باريس - ١٩٩٢
- جنة المنسيات - ١٩٩٣
- الوحيد يستيقظ - ١٩٩٣
- كل حانات العالم - ١٩٩٤

ب- سعدي يوسف ، إيروتيكا ، دار المدى ، بيروت ، ١٩٩٥

جـ- سعدي يوسف ، قصائد ساذجة ، دار المدى ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٦

د - سعدي يوسف ، أربع حركات ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٦

هـ- سعدي يوسف ، حانة القرد المفكر ، دار النهار ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧

ب- المراجع الحديثة

١- المراجع العربية :

- إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، د.م .
- إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، دار الشروق ، ط٢ ، ١٩٩٢ .
- أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، دار الكتب العلمية ، د.ت .

- أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٣ .
- اعتدال عثمان ، إضاءة النص ، قراءات في الشعر العربي الحديث ، الهيئة المصرية العامة ، ط٢ ، ١٩٩٨ .
- إلياس خوري ، الذاكرة المفقودة ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ،ط١ ، ١٩٨٢ .
- أونغاريتي ،سماء صافية ، ت : سعدي يوسف ، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٨١ .
- إيليا الحاوي ، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٨٠ .
-بارت ، رولان ، الكتابة في درجة الصفر ، ت : نعيم الحمصي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٠ .
- بدر شاكر السياب ، أنشودة المطر ، منشورات مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٦٩ .
- بشرى موسى صالح ، الصورة الشعرية ، في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٤ .
- بورا ، س . م . ، التجربة الخلاقة ، ت : سلافة حجازي ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٧ .
- جبرا إبراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٦٧ .
- جيرو ، بيير ، علم الدلالة ، ت : منذر عياشي ، طلاس للدراسات والنشر والترجمة ، دمشق ، ١٩٩٢ .
- حاتم الصكر ، ما لا تؤديه الصفة ، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية ، دار كتابات ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣ .
- حاتم الصكر ، مرايا نرسيس ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩ .
- خالد الكركي ، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث ، دار الجيل ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٩ .
- خالدة سعيد ، حركية الإبداع ، دار العودة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩ .
- دي لويس ، سيسل ، الصورة الشعرية ، ت : أحمد نصيف الجنابي ، مؤسسة الفليح للنشر ، الكويت .
- رجاء عيد ، التجديد الموسيقي في الشعر العربي ، منشأة المعارف ، الإسكندرية .
- ريتا عوض ، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ، المؤسسة العربية ، بيروت ط١ ، ١٩٧٨ .

- ريتسوس ، يانيس ، إيماءات ، ت : سعدي ، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٧٩ .
- ساسين عساف ، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس ، المؤسسة الجامعية للدراسات بيروت ، ط١ ، ١٩٨٢ .
- سامح الرواشدة ، القناع في الشعر العربي الحديث ، مطبعة كنعان ، إربد ،ط١ ، ١٩٩٥ .
- سعدي يوسف ، مثلث الدائرة ، دار المدى ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤ .
- السعيد الورقي ، الموقف من المدينة في الشعر العربي المعاصر ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٩١ .
- السعيد الورقي ، لغة الشعرالعربي الحديث ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٩٨ .
- سيد البحراوي ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، دراسة لقصيدة أمل دنقل ، دار الفكر الجديد بيروت ، ط١ ، ١٩٨٨ .
- شابيرو ، ماكس ، معجم الأساطير ، ت : حنا عبود ، دار علاء الدين ، دمشق ، ١٩٩٩ .
- شاكر النابلسي ، قامات النخيل ، دار المناهل ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ .
- صالح أبو إصبع ، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، منذ عام ٤٨-١٩٧٥ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، ١٩٧٩ .
- صالح عبدالله الجيتاوي ، قول متدارك على البحر المتدارك ، دار الفرقان ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٣ .
- صبري حافظ ، استشراف الشعر ، الهيئة المصرية العامة ، ١٩٨٥ .
- صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار قباء ، القاهرة ، ١٩٩٨ .
- صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة (١٦٤) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٢ .
- صلاح فضل ، شفرات النص ، دار الفكر للدراسات والنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٣ .
- طراد الكبيسي ، شجر الغابة الحجري ، كتابات في الشعر الجديد ، وزارة الإعلام ، بغداد ،١٩٧٥ .
- عبدالإله الصائغ ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٩ .
- عبدالله الغذامي ، ثقافة الأسئلة ، مقاملات في النقد والنظرية ، النادي الأدبي

الثقافي ، جدة ، ط١ ، ١٩٩٢ .
- عبدالله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ط١ ، ١٩٨٥ .
- عبدالجبار البصري ، بدر شاكر السياب ، رائد الشعر الحر ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط٢ ١٩٨٦ .
- عبدالرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، دار الشروق ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٧ .
- عبدالسلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، نحو بديل ألسني في نقد الأدب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٧٧ .
- عبدالقادر الرباعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، منشورات جامعة اليرموك ، إربد ، ط١ ١٩٨٠ .
- عبدالواحد لؤلؤة ، البحث عن معنى ، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٧٣ .
- عبد الواسع الحميري ، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية ، المؤسسة الجامعية للدراسات بيروت ، ط١,١٩٩٩ .
- عبد الوهاب البياتي ، تجربتي الشعرية ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٨ .
- عدنان خالد عبدالله ، النقد التطبيقي التحليلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ .
- عزالدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ، بيروت ، ط٤ ،١٩٩٨١ .
- عزالدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الفكر العربي ، ط٣ ، ١٩٧٨ .
- عزالدين علي السيد ، التكرير بين المثير والتأثير ، دار الطباعة المحمدية ، ط١ ، ١٩٧٨ .
- علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دار الأندلس ، ط١ ، ١٩٨٠ .
- علي الشرع ، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس ، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٧ .
- علي جعفر العلاق ، الشعر والتلقي ، دراسات نقدية ، دار الشروق ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٧ .
- علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٠

- علي حداد ، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ .
- علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي القاهرة ، ١٩٩٧ .
- علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة الحديثة ، دار الفصحى للطباعة ، ١٩٧٧ .
-عمران الكبيسي ، لغة الشعرالعراقي المعاصر ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ط١ ، ١٩٨٢ .
- فاضل ثامر ، معالم جديدة في أدبنا المعاصر ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٥ .
- فتح الله سليمان ، الأسلوبية ، الدار الفنية للنشر ، ١٩٩٠ .
- فخري صالح ، شعرية التفاصيل ، أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨ .
- فريال غزول جبوري ، سعدي يوسف ، سلسلة الشعر والشعراء ، دار الفتى العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٩ .
- كافافي ، قسطنطين ، وداعاً للإسكندرية التي تفقدها ، ت : سعدي يوسف ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٩ .
- كرستيفا ، جوليا ، علم النص ، ت : فريد الزاهي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ١٩٩١
- كريم زكي حسام الدين ، أصول تراثية في علم اللغة ، مكتبة الأنجلوالمصرية ، ط٢ ، ١٩٨٥ .
- كوهين ، جون ، بنية اللغة الشعرية ، ت : الولي محمد ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٦ .
- لاينز ، جون ، علم الدلالة ، ت : مجيد الماشطة ، مطبعة جامعة البصرة ، ١٩٨٠ .
- لوتمان ، يوري ، تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، ت : محمد فتوح أحمد ، دار المعارف .
- لوركا ، الأغاني وما بعدها ، ت : سعدي يوسف ، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٨١ .
- ماثيسن ، ف . أ . ، ت . س . إليوت الشاعر الناقد ، ت : إحسان عباس ، المكتبة العصرية ، صيدا ١٩٦٥ .
- مجدي وهبه وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة

لبنان بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٤ .
- محسن اطيمش ، دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي ،منشورات ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٧ .
- محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، ج٣ ، الشعر المعاصر ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ط٢ ، ١٩٩٦ .
- محمد التلاوي ،القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة ، ١٩٩٨ .
- محمد الجزائري ، ويكون التجاوز ، دراسات نقدية في الشعر العراقي الحديث ، بغداد ، ١٩٧٩ .
- محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد الأدبي المعاصر ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٨٦ .
- محمد العياشي ، نظرية إيقاع الشعر العربي ،المطبعة العصرية ، تونس ، ١٩٧٦ .
- محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، د.ت .
- محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٧٨ .
- محمد لطفي اليوسفي ، الشعر والشعرية ، الدار العربية للكتاب ، المغرب ، ١٩٩٢ .
- محمد لطفي اليوسفي ، في بنية الشعر العربي المعاصر ، سراس للنشر ، تونس ، ط٢ ، ١٩٩٢ .
- محمد الماكري ، الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩١
- محمد مفتاح ، دينامية النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط٢ ، ١٩٩٠ .
- محمد مفتاح ، في سيمياء الشعر القديم ، دراسة نظرية وتطبيقية ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٢ .
- مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨٧ .
- مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت .
- مكليش ، آرشيبالد ، الشعر والتجربة ، ت : سلمى الخضرا الجيوسي ، دار اليقظة العربية ، بيروت ، ١٩٦٣ .
- نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١٠ ، ١٩٩٧ .
- نعيم اليافي ، تطورالصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، اتحاد الكتاب ، دمشق .

- وجدان عبدالإله ، الصورة البيانية في النص النسائي الإماراتي ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٩ .
- الولي محمد ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٩ .
- ويليك ، رينيه ، وأوستن ، ورين ، نظرية الأدب ، ت : محيي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٧ .
- ياكبسون ، رومان ، قضايا الشعرية ، ت : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٨ .
- يمنى العيد ، في معرفة النص ، دراسات في النقد الأدبي ، دار الآفاق ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٥ .
- يوسف الصائغ ، الشعر الحر في العراق ، دار الطليعة ، بغداد ، ١٩٧٨ .
- يوسف بكار ، وليد سيف ، العروض والإيقاع ، منشورات جامعة القدس المفتوحة ، عمان ، ١٩٩٧ .
- يوسف نوفل ، الصورة الشعرية واستيحاء اللون ، دار النهضة ، ط١ ، ١٩٨٥ .

٢-المراجع الأجنبية

١- Saadi Yusuf , Troubled waters , poem , Al-mada ,1995 , p.14 ،

٣- الرسائل الجامعية

- خالد عمر تيسير ، القناع في الشعر العربي المعاصر ، رسالة دكتوراه ، جامعة تشرين ، سوريا ، ١٩٩٧ .
- خلود ترمانيني ، البنية الفنية في شعر صلاح عبدالصبور ، رسالة ماجستير ، جامعة حلب ، سوريا ، ١٩٩٨ .
-ناصر جابر ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، رسالة دكتوراه ، الجامعة الأردنية ، عمان ، ١٩٩٩ .

ج- البحوث المنشورة

١- في كتاب :

- فخري صالح ، شعرية قصيدة التفاصيل ، ضمن كتاب الشعر العربي في نهاية القرن ،الحلقة النقدية في مهرجان جرش الخامس عشر ، تحرير وتقديم : فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ .

٢- في الدوريات

- أحمد عزالدين ، سيادة الموقف الدرامي داخل القصيدة العربية ، الأقلام ، عدد٢ ، السنة١٣ ، بغداد ، ١٩٧٧ .
- أحمد مجاهد ، الصورة الشعرية واللقطة السينمائية ، إبداع ، عدد٣ ، ١٩٩٣ .
- أحمد معداوي ، البنية الإيقاعية الجديدة للشعر العربي ، الوحدة ، عدد٨٢-٨٣ ، الرباط ، ١٩٩١ .
- اعتدال عثمان ، جماليات المكان ، الأقلام ، عدد٢ ، السنة٢١ ، بغداد ، ١٩٨٦ .
- بندر عبدالحميد ، وجه القصيدة الجديدة ، الموقف الأدبي ، عدد ٦٥-٦٦ ، ١٩٧٦ .
- بيان الصفدي ، مقابلة أدبية مع الشاعر سعدي يوسف ، الآداب ، عدد١١ ، السنة ٢٧ ، ١٩٧٩ .
- جينيت ، جيرار ، حالة مزدوجة للكلمات ، ت : مالك سلمان ، كتابات معاصرة ، مجلد ٥ ، عدد١٨ ، ١٩٩٧ .
- حاتم الصكر ، بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي ، الأقلام ، عدد ٥ ، ١٩٩٠ .
- خلدون الشمعة ، تقنية القناع ، دلالات الحضور والغياب ، فصول ، مجلد١٦ ، عدد١ ، مصر ، ١٩٩٧ .
-رضا بن حميد ، الخطاب الشعري الحديث ، فصول مجلد ١٥ ، عدد١ ، مصر ، ١٩٩٦ ، سامي مهدي ، حركة الشعر الستيني في العراق ، الآداب ، عدد١١-١٢ ، السنة ٤٢ ، ١٩٩٤ .
-سعدي يوسف ، لغة مغايرة ، المدى ، عدد٣-٤ ، السنة ١ ، ١٩٩٣ .
- شربل داغر ، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره ، فصول ، مجلد١٦ ، عدد١ ، ١٩٩٧ .
- شفيع السيد ، أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء ، إبداع ، عدد٦ ،

السنة٢ ، ١٩٨٤ .
- صبحي الطعان ، بنية النص الكبرى ، عالم الفكر ، مجلد ٢٣ ، عدد١-٢ ، ١٩٩٤ ، ص٤٣١ .
- طراد الكبيسي ، الشعروالكتابة ، القصيدة البصرية ، الأقلام ، عدد١ ، السنة٢٢ ، بغداد ، ١٩٨٧ .
- عبدالرحمن بسيسو ، قراءة النص ، فصول ، مجلد ١٦ ، عدد١ ، ١٩٩٧ .
- عبد الرضا علي ، القناع في الشعر العربي المعاصر ، آداب المستنصرية ، عدد٧ ، بغداد ، ١٩٨٣ .
- علوي الهاشمي ، تحول السكون العربي ، كتابات معاصرة ، مجلده ، عدد٢٠ ، ٩٣-١٩٩٤ .
- علوي الهاشمي ، تشكيل فضاء النص الشعري بصرياً ، الوحدة ، عدد٨٢-٨٣ ، الرباط ، ١٩٩١ .
- عناد غزوان ، الصورة في القصيدة العراقية الحديثة ، الأقلام ، عدد١١-١٢ ، بغداد ، ١٩٨٧ .
- عناد غزوان ، المعادل الموضوعي مصطلحاً نقدياً ، الأقلام ، عدد٩ ، ١٩٨٤
- فريال غزول ، قصائد أقل صوتاً ، فصول ، عدد ٤ ، ١٩٨١ .
- كمال أبو ديب ، لغة الغياب في قصيدة الحداثة ، فصول ، مجلد ٨ ، عدد ٣-٤ ، ١٩٨٩
- محمد صابر عبيد ، نماذج البناء الفني في شعر أحمد عبدالمعطي حجازي ، الأقلام ، عدد٢ ، السنة٢٢ ، بغداد ، ١٩٨٧ .
- محمد العبد ، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبدالصبور ، فصول ، مجلد٧ ، عدد١-٢ ، ١٩٨٧ .
- محمد العبد ، لغة الحياة اليومية وتأثيرها في البناء اللغوي ، إبداع ، عدد٧ ، السنة٤ ، ١٩٨٦ .
- محمد مفتاح ، مدخل إلى قراءة النص الشعري ، فصول ، مجلد١٦ ، عدد ١ ، ١٩٩٧ .
- محمد الهادي الطرابلسي ، في مفهوم الإيقاع ، حوليات الجامعة التونسية ، عدد٣٢ ، ١٩٩١ .

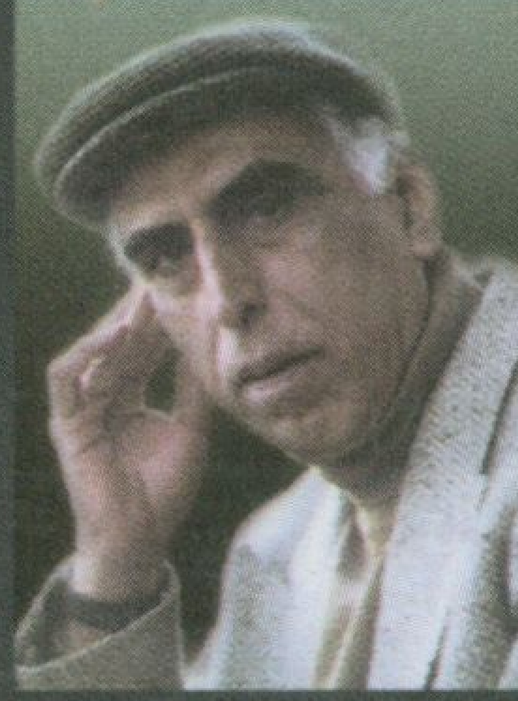
- موسى برهومة ، حوار مع الشاعر العراقي سعدي يوسف ، أفكار ، عدد١٣٧ ، عمان ، ١٩٩٩ .
- وليد منير ، التجريب في القصيدة المعاصرة ، فصول ، مجلد١٦ ، عدد١ ، فصول ، ١٩٩٧
- ياسين النصير ، اليومي والمألوف في الشعر العربي المعاصر ، الأقلام ، عدد١١-١٢ ، بغداد ، ١٩٨٧ .

د.امتنان عثمان محمد الصمادي

- حصلت على شهادة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث عام ٢٠٠٠ /الجامعة الأردنية بتقدير امتياز .
- **عملت في المجالات التالية :**
- باحثة في المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية (مؤسسة آل البيت) ٩٠ - ١٩٩٢ .
- مدرسة في مدرسة اليوبيل الثانوية للموهوبين . ورئيسة لدائرة العلوم الإنسانية ١٩٩٣-٢٠٠٠ .
- محاضرة غير متفرغة في جامعة جرش الأهلية .
- محاضرة غير متفرغة في مركز اللغات/الجامعة الأردنية .
- حاصلة على دورات عديدة في تعليم الموهوبين عقدت في مدرسة اليوبيل /مؤسسة نور الحسين بإشراف خبراء أجانب ، وقامت بتطوير عدد من الوحدات الدراسية في اللغة العربية وفي تأليف منها مهارات الاتصال في المدرسة .
- حاصلة على دورة تأهيل المعلمين من معهد التربية التابع للأمم المتحدة (وكالة الغوث) ١٩٩٧ .
- صدر لها كتاب « زكريا تامر والقصة القصيرة» ـ نقد أدبي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٥ .
- تنشر المقالات والقصص والدراسات الأدبية في المجلات والصحف المحلية ، ولديها مجموعة قصصية (تحت الطبع) .
- شاركت في معارض للرسم داخل الأردن وخارجه .
- تشارك في المؤتمرات والندوات العلمية والثقافية والتربوية .
- عضو رابطة الكتاب الأردنيي .
- عضو المجلس العربي للموهوبين والمتفوقين .
- فازت بالجائزة التشجيعية للقصة القصيرة ـ عمادة البحث العلمي/ الجامعة الأردنية/١٩٨٩ .
- انتخبت لتمثيل طلبة الجامعة الأردنية في برنامج القيادة الواعدة لأوائل الطلبة لعام ٨٨ ـ ١٩٨٩ .

شعر سعدي يوسف

دراسة تحليلية



تعكس هذه التجربة جهداً كبيراً ومتابعة دؤوبة لشعر « سعدي يوسف »، الّذي يمتدّ إنتاجه عبر نصف قرن تقريباً، وتتميّز هذه التجربة النقديّة بالإحاطة والشمول والتقصّي الدقيق للظواهر الكليّة والجزئيّة، فهي تتابع - باقتدار لافت - الخطّ البيانيّ لشعر « سعدي يوسف » بانحناءاته وتموّجاته المنوّعة، وقد نجحت الباحثة في أن تسمعنا نبض النصّ الشعريّ وهو يتطوّر، وفي جعلنا نحسّ مكابدة الشاعر وهو يبحث عن مجرى خاصّ لصوته الإبداعيّ؛ وكلّ هذا بفضل عكوفها الطويل على النصوص وحسّها النقديّ وحيدتها العلميّة وانحيازها للشعر والفنّ ومقدرتها على التمييز بين الظواهر الفنيّة المتشابكة وتفسيرها وتعليلها.

أ. د. شكري عزيز الماضي

جامعة آل البيت



نشر بدعم من وزارة الثقافة

منشورات 2001

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

بيروت، ساقية الجنزير، بناية برج الكارلتون، ص.ب: ٥٤٦٠-١١
العنوان البرقي: موكيالي،
هاتفاكس: ٧٥١٤٣٨ / ٨٠٧٩٠١